CAHIERS DU CINEMA 295

SOMMAIRE / REVUE MENSUELLE / DÉCEMBRE 1978



AVEC CE NUMÉRO
COMMENCE NOTRE CAMPAGNE D'ABONNEMENTS 1979

UNE NOUVELLE FORMULE : UN ABONNEMENT D'ESSAI
6 MOIS/6 NUMÉROS : 70 F (90 F pour l'étranger).

OFFRE SPÉCIALE DE POSTERS DE CINÉMA (format 50 × 60 cm), choisis parmi les plus belles photos de la photothèque des *Cahiers du Cinéma.*

Abonnement d'essai : 1 poster gratuit.
Abonnement pour 1 an : 2 posters gratuits.
Abonnement pour 2 ans : 3 posters gratuits.

Voir notre sélection de quatre posters et nos conditions d'abonnement dans notre encart situé au milieu de la revue.



CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine),
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

N° 295 **DÉCEMBRE 1978**

Ce journal contient un encart-abonnement (numéroté de I à IV) au milieu du numéro.

En couverture : Caroline Loeb et Xavier Grandes dans **Flammes,** d'Adolfo G. Arrieta

En haut : *Sur et sous la communication* (Nous trois), de J.-L. Godard et A.-M. Miéville

En bas : *Hitler, un film d'Allemagne,* de H.-J. Syberberg

LES DIEUX ET LES QUARKS

PAR PASCAL BONITZER

Il est clair que tout le cinéma moderne, de Godard à Syberberg, se fonde sur la prise en considération de l'arbitraire des moyens de la mise en scène cinématographique pour figurer la réalité, et sur l'accentuation – l'exaspération – de cet arbitraire. Le cinéma moderne n'est pas réaliste au sens de l'imitation de la réalité, il est délibérément fantastique. Cela donne les découvertes, les transflex et les marionnettes de Syberberg, ou les gribouillages électroniques de Godard, ou encore les statismes de Duras, de Straub, d'Akerman. Comme le disent Frank Zappa et la sagesse des nations, la nécessité est la mère de l'invention, et ce cinéma pauvre est, formellement, le seul qui invente aujourd'hui.

Le cinéma moderne a ainsi mis en évidence, jusqu'à l'exaspération, le caractère composite, ambigu et fondamentalement truqué de ce qu'on appelle le plan, soit la prétendue unité de base du film tel qu'on le goûte. Il a mis en évidence le fait que cette prétendue unité n'est pas une unité du tout, mais un patchwork de trucs. En quoi cette « mise en évidence » agressive, insistante jusqu'à la monotonie (étrange cette monotonie agressive de l'avant-garde cinématographique), a-t-elle été, est-elle libératrice? Et de quoi?

– Du son, avant tout, c'est-à-dire des bruits et des paroles, des voix et des accents; le travail de réduction de l'image au plan, chez un Godard ou un Syberberg notamment, s'accompagne, littéralement, d'une mise en relief, d'une démultiplication du plan sonore qui libère une quantité d'informations et une qualité d'informations inédites (la richesse d'informations du *Hitler* sur le nazisme est sans commune mesure, par exemple, avec tout ce qui s'est inscrit au cinéma sur cette question).

– Elle est donc libératrice du signifiant proprement dit et du discours : le cinéma moderne n'a pas peur d'intégrer massivement à sa matière et de transformer l'énorme quantité d'informations historiques et politiques que brassent, mais diluent aussi, les media de l'Information, la presse et la télévision. La presse et la télévision n'écrivent pas l'histoire, elles la digèrent ou la prédigèrent : un Syberberg ou un Godard, au contraire, la travaillent dans leur art de telle sorte qu'elle « cesse de ne pas s'écrire ». C'est pourquoi *Hitler*, *Ici et ailleurs*, *Six fois deux* ou encore *Salò* de Pasolini font scandale – mais c'est aussi parce que le cinéma est de l'écriture, alors que la télévision n'en est pas (les émissions de Godard sont des pseudo-émissions de télévision).

Il faut aussi se demander ce que perd, en travaillant dans ce sens, ce que j'appelle pour aller vite le cinéma moderne. Il perd quelque chose, de propos délibéré sans doute, peu importe, puisque c'est d'abord cette perte qui est ressentie, avec malaise ou avec colère, par les spectateurs. Qu'est-ce que c'est ? Il est faux de répondre : l'émotion, par exemple. Une très vive, très violente émotion passe dans les films de Duras, de Godard, de Syberberg; une tendresse, un érotisme, une fascination même (cf. l'article de Oudart « Notes de mémoire sur *Hitler* de Syberberg », *Cahiers* 294).

Peut-être est-ce, tout de même, un certain type d'émotion. Il faut considérer ce dont ces films se détournent : l'impression de réalité, l'institution de la fiction en réalité. Nous savons ce que cela signifie en termes brechtiens (et rappelons que Syberberg, Straub, Godard, font référence à Brecht) : si la fiction est fondée en réalité, en nature, le spectateur est happé par elle et ne peut






Psycho, **d'Alfred Hitchcock**

manquer de s'identifier aux héros dont les aventures nous sont ainsi contées ; on pleure avec leurs larmes, on rit avec leur rire, on craint avec leur peur. Si, au contraire, l'accent est porté sur l'artifice de la mise en scène, le spectateur est rejeté au dehors et c'est son esprit critique qui est sollicité. Telle est grossièrement la ligne de partage que tracent les deux types de fictions : dans les films de Godard comme dans ceux de Syberberg, dans *Hitler* notamment, les personnages-acteurs très souvent cessent de communiquer entre eux pour se tourner vers la caméra, ou vers un interlocuteur absent et muet qui ne peut être que le public, ou encore ce spectateur abstrait que chacun des spectateurs réels se voit contraint d'incarner, dont il doit jouer le rôle. Ce spectateur, sollicité comme tel, existe ainsi en tiers dans la fiction et ne peut donc s'y intégrer. Sommés implicitement – voire explicitement : Godard (tel est peut-être le trait de la différence, moins profonde à mon avis que ne le suppose Oudart, entre lui et Syberberg) – de prendre cette fonction en charge, les spectateurs frustrés de l'irresponsabilité, de l'espèce d'annihilation agréable (la « suture ») que prodigue le cinéma classique, réagissent par la colère ou l'ennui.

Il est vrai que viser le spectateur comme un tiers, théâtraliser le cinéma, constitue un alourdissement dans le film. Tout est ralenti. Le film semble faire du sur-place. Les acteurs paraissent remâcher, répéter toujours la même chose : c'est qu'il n'y a plus, à la lettre, de récit. Faut-il dire, en termes barthésiens, qu'il y a du texte? Le texte, en ce sens particulier, n'est pas un récit. C'est une masse multiple de sens qui se chevauchent, se stratifient, comme se stratifient et se chevauchent les plans chez Godard ou Syberberg, plats et profonds à la fois, et le texte, comme une analyse, est interminable, l'arrêt est arbitraire, le moment de conclure paraît faire défaut : il faut prendre comme une boutade ironique la justification donnée par Syberberg de la longueur de son film : sept heures ne sont pas de trop pour six millions de morts, puisque Hitchcock en prend deux pour venir à bout d'un seul meurtre. Chacun sent bien qu'il y a une différence de nature entre le cinéma de Hitchcock et celui que pratique Syberberg.

Le cinéma moderne témoigne de la perte des émotions simples – la peur, le rire, les larmes – dont le cinéma classique a si brillamment joué. Parce que le cinéma classique suture l'imaginaire du Spectateur, un mode d'emploi n'en est pas nécessaire, l'embrayage est si l'on peut dire automatique. Au contraire, les films modernes demandent, semble-t-il, un mode d'emploi qui nous fait défaut (et pour cause). Je vais tenter de m'expliquer davantage.

Hitchcock – auteur éponyme du cinéma classique – cherche certes l'étrangeté, l'image inquiétante, inédite. Il a l'amour, par exemple, du gros plan insolite : les tasses brisées, accrochées encore par leur anse, dans la séquence du cadavre aux yeux arrachés des *Oiseaux*, le briquet de *L'Inconnu du Nord-Express*, la tête réduite des *Amants du Capricorne*, etc., etc. Mais en même temps, il assigne à ce même gros plan, en tant que tel (c'est-à-dire comme signifiant), une fonction émotionnelle précise, différente à priori du plan moyen, du plan d'ensemble, etc. (1). Le gros plan produit l'intensité maximale, parce que c'est le plan le plus *rapproché*. Varier les plans, chez Hitchcock (par exemple et par excellence), revient donc à varier les émotions, les intensités, à animer le désir ; les films de Hitchcock, on le sait, sont des aventures du désir et de ses objets, et n'ont d'autre sujet que l'acte sexuel.

Inversement, que faire d'un gros plan de Godard? Tout est renversé : pas de tête réduite ou d'objet étrange, ce sont des gros plans sur des stylos feutre, des tasses de café ou des cendriers, les objets les plus banals qui soient. Mais c'est la fonction même de ces gros plans qui devient énigmatique. Et de même tous les autres plans : c'est tout le système des fonctions émotionnelles dont Eisenstein d'une part, Hitchcock de l'autre ont donné les lois (tous deux à partir du gros plan, et ce n'est pas un hasard, évidemment) qui se trouve perverti. Il y a, chez Hitchcock, une apparente adéquation entre la forme du gros plan (le grossissement) et son contenu (l'objet insolite ou pénible). Mais le grossissement godardien est un grossissement de rien, un grossissement qui fait le vide, comme le fameux zoom avant, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, sur la tasse de café, qui en transforme le banal contenu en galaxie, en nuit mallarméenne. Nous ouvrons grand les yeux, nous admirons, mais nous ne « collons » pas à ce grossissement, à ce rapprochement, comme nous « collons », dans l'horreur, au gros plan sur la tête réduite dans *Under Capricorn*, par exemple, ou sur la tête de l'homme aux yeux crevés des *Oiseaux*, ou sur la tête empaillée de la mère dans *Psychose*.

On objectera peut-être qu'il n'y a pas, chez Hitchock comme chez Godard, que des gros plans, et que ceux-ci ont peut-être une fonction particulière qui ne met pas en cause « tout le système des fonctions émotionnelles » de l'échelle des plans, si nous admettons qu'un plan est une mesure de distance moins réelle qu'imaginaire, donc connotée de désir. Je ne crois pas. Je choisis de parler davantage du gros plan par commodité, parce que c'est dans le gros plan que le sens, l'intensité, l'objet, sont le plus nettement marqués, mais aussi parce que c'est à partir du gros plan que se structure la signifiance de l'échelle des plans, comme il ressort clairement du discours de Hitchcock, de Eisenstein, voire de l'ensemble des théories et esthétiques du cinéma. C'est à partir

1. Il y a, dans *Le Cinéma selon Hitchcock*, un certain nombre de phrases-clés : « *Je prends toujours le public en considération* » (p. 56); « *le rectangle de l'écran doit être chargé d'émotion* » (p. 68); « *c'est une grande satisfaction pour nous d'utiliser l'art cinématographique pour créer une émotion de masse* » (p. 311). Sur cette « émotion de masse », Hitchcock s'explique plusieurs fois. Elle est directement liée à des questions de plan. Par exemple : « *Il y a un principe qui m'est essentiel ; quand un personnage, qui était assis, se lève pour marcher dans une pièce, j'évite toujours de changer d'angle ou de reculer l'appareil. Je commence toujours le mouvement sur le gros plan, le même gros plan dont je me servais lorsqu'il était assis. Dans la plupart des films, si l'on vous montre deux personnages qui discutent, vous avez gros plan de l'un, gros plan de l'autre, gros plan de l'un, gros plan de l'autre, et, brusquement, un plan général pour permettre à l'un des personnages de se lever et de circuler. Je trouve que l'on a tort de faire cela. (...) Si un personnage bouge et que l'on veut conserver l'émotion sur sa figure, il faut faire voyager le gros plan* ». (pp. 298-299). Et encore : « *La taille de l'image est très importante émotionnellement, surtout lorsqu'on se sert de cette image pour créer l'identification avec le public* ». (p. 325). (Je

du gros plan que l'on peut parler d'un « système de fonctions émotionnelles » à priori au cinéma, et, historiquement, l'invention du gros plan correspond à un besoin de différenciation et d'intensification émotionnelles. C'est donc, rétroactivement, à partir du gros plan que la différence des plans (des grosseurs de plan) prend un sens.

Par rapport au cinéma classique, le cinéma moderne se caractériserait donc par des intensifications décalées. Mais cette définition est insuffisante et formelle. La question est de savoir sur quoi portent les intensifications en question, si intensifications il y a. Si, chez Hitchcock et Eisenstein, les différentes grosseurs de plan ont des fonctions émotionnelles précises (qu'on se souvienne par exemple de l'article de S.M.E. *En gros plan*) (2), c'est parce que ces grosseurs de plan ont des contenus de réalité à priori imposés par le mouvement narratif, comme par leur référence originaire, essentielle, au corps humain. Or, c'est précisément la perversion, la complication, voire la perte de cette référence au champ unitaire de réalité d'une narration comme à la prééminence du corps humain dans le système de figuration du film que produisent et qu'enregistrent les films modernes. En effet.

Il faut prendre les choses à la racine, au niveau « minimal » qui est celui du plan, cette entité complexe. Classiquement, le plan introduit dans l'« espace filmique » 1) et a) un *découpage*, b) une mesure (ambiguë) de *distance*, en fonction du corps humain considéré à priori, abstraitement ; 2) un détaillage de la réalité dont ce corps humain abstrait est la mesure et le centre.

Pourquoi ce rôle central du corps humain dans le paysage filmique ? Pourquoi *les noms des plans* font-ils toujours implicitement référence à la mesure humaine ? On sait que, historiquement, les différences de plans ont été nommées par référence au corps humain, ce sont des mesures d'approche du corps humain : ainsi, lorsqu'on étale une blatte ou un cafard sur toute la largeur de l'écran, on ne dira pas qu'il s'agit d'une blatte ou d'un cafard en plan moyen ou en plan général, mais d'un cafard en gros plan ou en très gros plan, c'est-à-dire tel qu'on pourrait le voir sur le revers de veston d'un individu quelconque ; alors que l'individu en question, s'étalant tout entier sur l'écran, est, lui, « en plan général ». Autrement dit, dans l'arbitraire des noms de plans, la référence au corps humain, à la « hauteur d'homme », est constante, quand bien même rien d'humain n'apparaîtrait sur l'écran (ainsi du cafard « en gros plan »).

Donc, les plans ont à priori un contenu de réalité à la fois « objective » et subtilement imprégnée de subjectivité, d'une référence implicite à la présence humaine (j'entends strictement : la *stature* humaine, le corps imaginaire). Chaque grosseur de plan en ce sens inscrit une proximité ou un éloignement non pas réels, mais imaginaires et connotés d'érotisme : au cinéma, c'est toujours à la rencontre de l'autre – le semblable ou l'étranger ; l'étranger-semblable, le tout autre, le même – que vont les mouvements d'appareils, les travellings, les changements de plan. Et la « réalité » qui dans chaque plan miroite, étalonnée et homogène de l'un à l'autre, toujours une et la même, est ainsi le tissu même du fantasme précipité, comme dit Bazin quelque part, en nature. L'impression de réalité cinématographique se soutient de la stature humaine et réciproquement.

Or, c'est précisément au niveau de l'unité du plan, de son unité de *texture*, que ce dispositif proprement érotique et émotionnel, se soutient. Si le plan est « cassé », le système est fêlé. On a pu par exemple écrire : « Même le plan le plus partiel et le plus fragmentaire (c'est-à-dire ce que les gens de cinéma appellent le gros plan) présente encore un morceau complet de réalité ». (Ch. Metz, *La Signification au cinéma)*. Il est clair que ce n'est plus vrai, ou du moins qu'on ne peut pas le dire comme ça, du plan à la Godard ou à la Syberberg. Est-ce simplement parce qu'ils utilisent à l'excès la surimpression, les effets hétérogènes dans la texture du plan ? Non, c'est parce que ces surimpressions, incrustations, découvertes, transflex et autres sont utilisés dans une direction déterminée : casser précisément l'effet de réalité unitaire pour recréer un espace original de signes et d'intensités. Le plan n'est plus, chez Godard ou Syberberg, une synecdoque de réalité humaine (ou du moins ne l'est plus simplement : il est évident qu'on ne saurait abolir l'imaginaire de l'impression de réalité au cinéma) mais un système d'écriture complexe qui fait apparaître une dimension non-humaine, infra ou extra-humaine : les dieux et les quarks.

P.B.

me réfère à l'édition de poche, Cinéma 2000/Seghers). « Émotion », « émotionnel », sont parmi les mots qui reviennent le plus souvent dans la bouche de Hitchcock au cours de cet entretien avec Truffaut.

2. « *Chacun sait bien – encore que beaucoup l'oublient complètement – qu'il y a au cinéma des prises de vues en plans différents, à savoir :*
Plan d'ensemble, plan moyen, gros plan.
On sait tout aussi bien que ces grosseurs de plans expriment les différentes façons de voir un phénomène.
Le plan d'ensemble donne la sensation d'une appréhension globale du phénomène.
Le plan moyen établit un contact humain, intime, entre le spectateur et les personnages sur l'écran : il se trouve, lui semble-t-il, dans la même pièce qu'eux, sur le même divan, tout près, autour de la même table à thé.
Et enfin, à l'aide du gros plan (détail grossi), le spectateur pénètre au tréfonds de ce qui se passe à l'écran : des cils qui battent, une main qui frémit, le bout des doigts rentrés sous la dentelle des manchettes. . »
(*Au delà des Etoiles*, p. 263, 10/18).

Chaque type de plan exprime donc, selon ce point de vue en somme classique, *un plan de réalité sous un angle émotionnel*. Un plan est un plan de réalité, une facette de réalité – de réalité objective et, indissolublement, de réalité humaine. Avec le gros plan commence, il est vrai, l'inhumain. Et c'est pour avoir privilégié le gros plan qu'Eisenstein ne peut être dit tout à fait un cinéaste classique et a eu tant d'ennuis avec les hommes du plan d'ensemble – quinquennal ou autre – et du plan moyen, voire médiocre.

En haut : tournage du *Gai Savoir*

En bas : Sur et sous la communication (Nous trois)

EXPOSITION

EISENSTEIN ET LA QUESTION GRAPHIQUE

PAR FRANÇOIS ALBERA

L'exposition de 150 dessins d'Eisenstein organisée par le CCI de Beaubourg et l'Union des Cinéastes soviétiques révèle un aspect assez peu connu de la pratique graphique de S.M.E. A dire vrai, on mesure encore mal la *place* occupée par le dessin dans son travail et surtout dans sa vie... Certains passages des *Mémoires* et surtout ces quelques dessins inédits le laissent un peu mieux entrevoir. De toute façon, Naoum Kleiman estime à plus de deux mille les dessins conservés dans les archives soviétiques : on en connaît quelques centaines seulement ! Par ailleurs, l'évaluation de ce corpus doit tenir compte des dessins perdus à jamais, dispersés, volés ou encore invisibles pour diverses raisons... (1).

En dépit de ce qu'on savait (grâce à Mary Seton) des dessins « mexicains » exposés à New York en 1932, le discours officiel sur E. a toujours dévolu au dessin le rôle de travail préparatoire aux films, croquis de plans, composition, mise-en-cadre. Le petit texte (ou plutôt l'extrait de texte) publié à la fin de *Réflexions d'un cinéaste* disait clairement qu'il ne fallait pas voir autre chose dans ces dessins que de la *sténoplastique,* la transcription d'intuitions, le moyen de les noter rapidement (2). Quand la Cinémathèque française exposa trois cents dessins d'E. en 1960, Léon Moussinac écrivait dans *Les Lettres françaises : « Ces études valent par elles-mêmes en fonction de l'utilité qu'elles nous révèlent avoir eue dans la préparation d'une oeuvre filmée... ».* L'album publié en U.R.S.S. au même moment reconduisait la même image : dessins de travail, caricatures (divertissement) (3).

Depuis lors, cette image a été modifiée dans deux directions : par une exposition à la Biennale de Venise en 1972 et par la publication d'un choix de *Dessins mexicains* à Moscou en 1969. L'exposition de Venise révélait d'abord une trentaine de dessins liés à des mises en scène théâtrales (projets, réalisations, costumes, décors), de 1917 à 1944. Ainsi qu'une série de cycles « mythologiques » sans rapport avec l'oeuvre filmée : « La Chute de Satan », « La Chute d'Adam et Eve », « Judas », « Véronique »; des dessins évoquant Apollon, Dionysos, Orphée, etc. Quant aux dessins « mexicains », ils rendaient éclatantes l'indépendance, l'autonomie entre pratique filmique et pratique graphique : par exemple l'interruption du tournage de *Que Viva Mexico !* à cause de la pluie donne naissance à 140 variations sur des thèmes shakespeariens (« La mort du roi Duncan » notamment).

Et surtout se lit dans ces dessins une dimension fantasmatique que les films, eux, lient aux discours idéologiques. L'apparition de ces 150 dessins – essentiellement ceux de 1931 à 1947 – permet de parler d'un *recours* au dessin. On peut en partie comprendre, dès lors, pourquoi cette activité graphique commencée en 1913 (pour régler des comptes avec le Père, entre autres) s'interrompt pendant la période des films muets. Entre 1922 et 1931, Eisenstein *ne dessine pas* ou fort peu – y compris dans le travail de préparation des films. Après 1931 – par exemple au moment du *Pré de Béjine* – il couvre des pages de dessins, ce qui fait parler Leyda de « flot » puis de « fleuve » : « il faisait des croquis pour tout ! »; et Grigori Rochal : « Il dessinait constamment. Il ne s'arrêtait jamais, il utilisait le moindre bout de papier. »

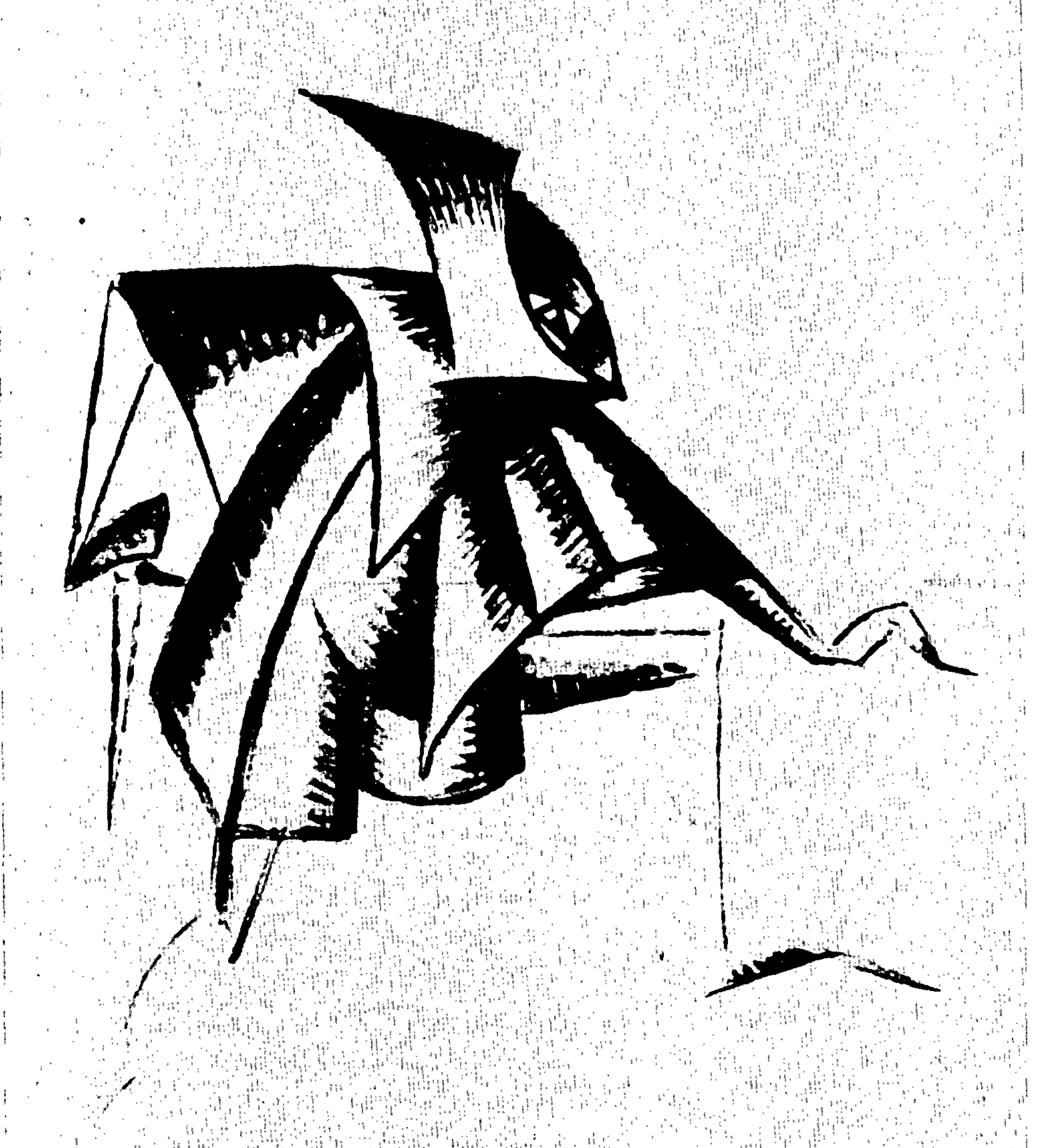
Cette composante compulsive atteste qu'il ne suffit pas de diviser l'ensemble des dessins en fonctionnels et « libres ». En fait le dessin est un recours qui fonctionne sur l'opposition privé/public. Avant le départ pour l'Europe et les U.S.A., Eisenstein pense son statut d'artiste

1. Perdus les milliers de dessins préparatoires au *Pré de Béjine* dont parle Jay Leyda (*Kino*, Ed. L'Age d'Homme. Passage traduit in *CdC* 226/7, p. 95). Détruits ceux qu'E. jugeait « indécents ». Volés ceux qui referont surface peut-être un jour, comme les « dessins-d'Eisenstein » de G. Rochal publiés en partie dans l'almanach *Iz Istorii kino* en 1974, ramassés sur les tables, dans les corbeilles à papiers...

2. « Pourquoi je dessine », *Réflexions d'un cinéaste* (Ed. du Progrès).

3. Moscou 1961.

En face, un dessin des frères Sternberg.



Costume design for the First Murderer in *Macbeth*, 1921

Dessin de S.M.E.

dans les termes des groupes d'avant-garde, plus particulièrement selon les thèses de Tretiakov : disparition de l'Auteur théologique, commande sociale, caractère pédagogique de l'art. Rappelons – pour aller vite – que durant ces années, E. énonce « la » méthode pour faire du cinéma ouvrier et finalement songe à adapter *Le Capital* et à développer un « cinéma intellectuel ». Pendant le voyage en Occident, il va reconduire ces thèses (dans les conférences qu'il fait) mais dans le même temps il s'attache à explorer le domaine de la subjectivité (Montagu a conté les visites aux psychiatres, à l'Institut Hirschfeld de psycho-pathologie)(4). A son retour en U.R.S.S., le lien artistes/société a été reformulé dans les termes les plus académiques. Les groupes d'avant-garde où se retrouvaient plasticiens, littérateurs, cinéastes ont été dissous au profit d'Unions étroitement spécialisées selon les pratiques; les cinéastes sont à la fois renvoyés à l'Art et à leur Nom et ils ont à cautionner la politique de l'État. Il ne s'agit plus de considérer le travail du cinéaste comme composante du procès révolutionnaire (comme c'est le cas jusqu'à *La Ligne générale)*, il s'agit d'illustrer, magnifier quelque chose de déjà donné (dans *Béjine, Nevski, Ivan).* On pourrait repérer un déplacement analogue dans les écrits d'Eisenstein : de propositions pour une politique du cinéma, on passe au cinéma au service de la politique (avec corrélativement une autonomisation de l'« esthétique »).

4. Ivor Montagu, *With Eisenstein in Hollywood*, Seven Seas Publ., Berlin (RDA), 1968. Cf aussi M. Seton S.M. *Eisenstein, a biography*, Londres 1952.

Dès lors la division privé/public est ravivée : l'infantilisation des artistes pendant le stalinisme, c'est à la fois l'image de marque du Grand Homme (décorations, déclarations sur la politique mondiale) et un enfermement sur soi. C'est l'époque des grands projets esthétiques totalisants *(La Non-Indifférente nature, Méthode, Montage)* d'où est absente toute référence à une fonction politique du cinéma, mais où, par contre, la notion d'Auteur fait retour (le film part d'une « obsession » de l'auteur, le spectateur a à retrouver l'« idée fixe » de l'auteur, etc.). En attendant de pouvoir lire le *Journal* et la *Correspondance* des années 20-30 (inédits), on peut conjecturer que dans la période antérieure au voyage en Occident, la part « publique » occupant toute la place, les fantasmes sont refoulés ou réélaborés dans les films à partir de contraintes formelles très surmoïques (constructivisme, cinéma intellectuel).

Cubisme et Constructivisme

Cette contradiction peut donc se repérer également *au sein* du rapport qu'E. entretient avec le graphisme. Ses premiers dessins (de 1913 à 1917) s'inscrivent dans une tradition de caricatures issue de Daumier, Gill. Son intérêt pour l'art graphique le conduit à étudier Moreau le jeune (graveur du XVIIIe), Dürer, Callot, Goya, Hogarth, les Japonais. Pourtant son travail de décorateur au début de 1920, pendant qu'il est dans l'Armée rouge, inaugure de tout autres références plastiques : c'est que la troupe que dirige le peintre Ellisseiev (à Véliki Louki) – pour laquelle E. conçoit les décors de *Madame Sans Gêne* –, les trains d'Agit-prop qu'il faut peindre et décorer avant qu'ils ne partent pour le front, tout cela participe des mouvements de l'avant-garde picturale. En 1920, les troupes traversent Vitebsk dont les murs et les rues sont repeints sous la direction de Malévitch (alors directeur de l'École de peinture de cette ville et auteur d'une brochure, *Des nouveaux systèmes en art)* (5). D'autre part, E. a pu voir en 1918 à Pétrograd la première mise en scène par Meyerhold du *Mystère Bouffe* de Maïakovski dans des décors de Malévitch (pièce qu'E. tentera de mettre en scène à son tour pendant sa période militaire, à Vozega – selon V. Chklovski) (6).

5. Publiée à Vitebsk en 1919 puis à Moscou sous le titre *De Cézanne au Suprématisme* (avec des coupures). Il a été traduit sous ce titre en français (L'Age d'Homme et Champ Libre).

6. Victor Chklovski, *Eisenstein*, Moscou 1973, p. 88 (Ed. italienne).

Les dessins pour le théâtre (décors et costumes) ressortissent donc du cubisme et du cubo-futurisme alors dominant dans les recherches de mises en scène (chez Taïrov par ex.). Dans *Le Mexicain* (1921), tel personnage est traité à partir du cube, tel autre de la boule. Les ébauches pour *Le Chat botté* de Tieck (1921) travaillent à une construction de l'espace scénique et non à son aménagement. Aussi est-ce dans la logique de ces recherches plastiques que la composition des cadres de *La Grève* (1924) est *constructiviste*, qu'elle entretient de nombreux rapports avec l'art d'affiche, la photographie, le photo-montage d'un Rodchenko par exemple.

Comme en témoigne l'analyse de la séquence dite « des yoles » du *Potemkine*, la composition du fragment se fonde sur des constituants structuraux que *« Dramaturgie der film-form »* (1929) avait répertoriés très précisément à partir de leurs rapports d'opposition (conflit) : occupation de l'espace, ligne force, opposition du premier et du second plan, mouvement dans le cadre. « Montage » dans le cadre que le montage entre les plans articule à son tour, comme plusieurs passages de *La Grève* et du *Potemkine* le démontrent aisément (7).

7. La séquence des yoles est parue dans l'article *« Eh ! de la pureté du langage cinématographique »* (1934) in *CdC* 210. « Dramaturgie der film-form » (1929), souvent baptisé « Approche dialectique de la forme au cinéma », n'existe en français qu'incomplet et mal traduit dans *Le film : sa forme/son sens* (Ed. Bourgois). Une traduction intégrale paraîtra dans les *Cahiers*.

On peut trouver plus d'un rapport entre l'image eisensteinienne et les compositions constructivistes de Lissitzky, Rodchenko, Sternberg, etc. dans l'organisation de la surface plane, la structuration géométrique, le rapport du texte à l'image : l'affiche des Sternberg « Vers les terres en friche » (1928) et l'un des plans finals de *La Ligne générale* (des tracteurs labourant en cercle); la couverture du *Lef* N° 3 dûe à Rodchenko et les premiers plans d'*Octobre* (la statue du Tsar escaladée par des prolétaires). Mais plus profondément la composition des cadres dans les films muets renvoient à des travaux comme « Qu'avez-vous fait pour le Front? » (Malévitch, Rosta 1919) ou « Enfoncez les Blancs avec le coin rouge » (Lissitzky, affiche 1919) ou certaines couvertures de *Kino* en 1925 (de Suétin), etc.

Les textes d'E. ne font cependant aucune mention de ces artistes, sinon de manière allusive (les contre-reliefs de Tatlin sont évoqués brièvement dans « Rodin et Rilke » en 1945) alors que des oeuvres du Greco ou de Vinci sont analysées en détail... Le seul texte où il est question de Malévitch autrement qu'en passant, c'est en 1940, un article puis des notes pour une conférence sur Maïakowski (8). Et le travail de Malévitch est dénoncé comme formaliste (le mot n'est pas prononcé!)... Aux « confettis suprématistes lancés par les rues d'une ville abasourdie », E. oppose la « géométrie poussée jusqu'au cri perçant d'une expressivité qui a son but » que seraient les dessins de Maïakowski pour l'Agence Rosta ! (9).

Comme toujours dans les textes « décalés » (il écrit en 1940 à propos d'un événement de 1920) ce sont les préoccupations du moment où le texte est écrit qui prennent le pas sur celles du moment évoqué : l'opposition d'une géométrie « formelle » et d'une géométrie « expressive » est une distinction d'après le Mexique.

Les premiers dessins étaient mauvais, dit-il, parce que c'est une période « où... j'alourdis mon inspiration première, qui était bonne, à force de détails de pacotille, parce que je cède à l'engouement pour les « sujets » à la manière de l'école russe du XIXe au lieu de rechercher l'*ascèse des formes ». (10).*

L'« ascèse des formes », il le dit plus d'une fois, c'est la pureté de la ligne, c'est le dessin linéaire. Il l'appelle une « ligne abstraite et intellectualisée », mais non au sens de la pureté géométrique, rationaliste du constructivisme. « La ligne se dresse contre l'expressivité picturale » dit Rodchenko en 1919 : « elle a révélé une nouvelle conception du monde – construire véritablement et non représenter. » Mais la « ligne » constructiviste, c'est *la ligne droite*. Et la ligne eisensteinienne, depuis le Mexique, c'est *la courbe :* elle « dénude », excluant le volume, les ombres portées, l'empâtement, elle est « arrachée violemment au corps haut en couleurs de la nature », non comme une épure structurelle mais comme « les cordes qui garottent les martyrs... les traces que laisse le fouet sur l'épiderme blanc, de la lame vibrante du glaive qui va trancher le col du condamné ». Cette ligne-là ne construit pas, elle *révèle*. L'opposition au classicisme, à l'académisme, n'est donc pas celle du constructivisme (représenter *vs* construire), mais celle de la figuration (éventuellement « d'après nature »), et de l'écriture *automatique*.

Dans un texte des *Mémoires* (« Comment j'ai appris à dessiner »), Eisenstein évoque cette sorte d'emballement du dessin (qu'on retrouve aussi dans l'écriture) ainsi décrit par G. Kozintzev : « l'écriture vole, fonce à toute vapeur, les mots sont interrompus par des dessins, la ligne court... Avec une hâte fébrile, il sténographiait les innombrables essaims des associations... » (11). Le peintre Jean Charlot parle d'écriture automatique à propos des dessins exposés à New York en 1932 et M. Seton ajoute qu'E. assurait vouloir analyser rationnellement les effets de cet automatisme par la suite. « Après coup » commun chez lui qui relit sans cesse certains passages de ses films mais qui dans le cas des dessins est parfois insupportable puisque, dit-il dans ses *Mémoires*, les dessins « les plus imprudemment sincères, les plus indécents sont immédiatement déchirés en petits morceaux ».

Cette « écriture automatique » est donc inséparable de la ligne qui file, court plus vite que l'« intention » de figurer quoi que ce soit, qui ne délimite pas car elle ressortit non du « demeurer » mais de l'« aller » dit-il, elle est mouvement, dynamisme : citation de Wan-Bee, « Qu'est-ce que la ligne? La preuve du mouvement », et d'Engels, « C'est le mouvement qui retient d'abord l'attention, ensuite seulement on pense à ce qui se meut ! » (autre définition de l'« après-coup »). Seule la vitesse, le mouvement permet le passage, l'association, la transformation. Dans un texte intitulé « Prométhée » (non daté), E. oppose les deux peintres mexicains Diego Rivera et José Clemento Orozco et rapproche ce dernier de son propre travail. Or Orozco – beaucoup plus proche de la tradition mexicaine que Rivera ou Siqueiros - se caractérise par un dynamisme des formes. « Orozco nourrit d'une quiétude olympienne, surhumaine, son éternel exode dans les formes et les couleurs ». Dans ses fresques (où E. remarque un Christ grotesque en perruque blonde de Louis XIV qui se retrouve dans ses dessins mexicains), la beauté est « aux confins de l'atroce, de cette atrocité explosant en sublime beauté ». On peut s'interroger sur l'association de la beauté à l'atroce, à la torture – comme tout à l'heure dans le commentaire sur la ligne comme trace du fouet sur l'épiderme, dès lors que le dessin – ou la peinture – se fait mouvant, dynamique.

C'est que ce dessin linéaire - proche un peu de Léger, de Matisse et Picasso –, sans solution de continuité ou presque, parfois sinueux, parfois conformé à une géométrie d'ensemble (cadre, dimension de la feuille ou de la figure globale qui soumet les membres ou les corps à des « déformations ») et vers la fin très elliptique (série des « Dons », 1947), ce dessin-là échappe à tout « projet », il se fait révélateur du fantasme.

On peut voir alors ce sur quoi fait fond le travail filmique : ce qui est repris et travaillé des fantasmes de l'auteur dans le discours politique. Là où le dessin exhibe, le film ou le croquis « travaillé » reélaborent. On pourrait prendre cent exemples. Prenons celui, central, de la castration.

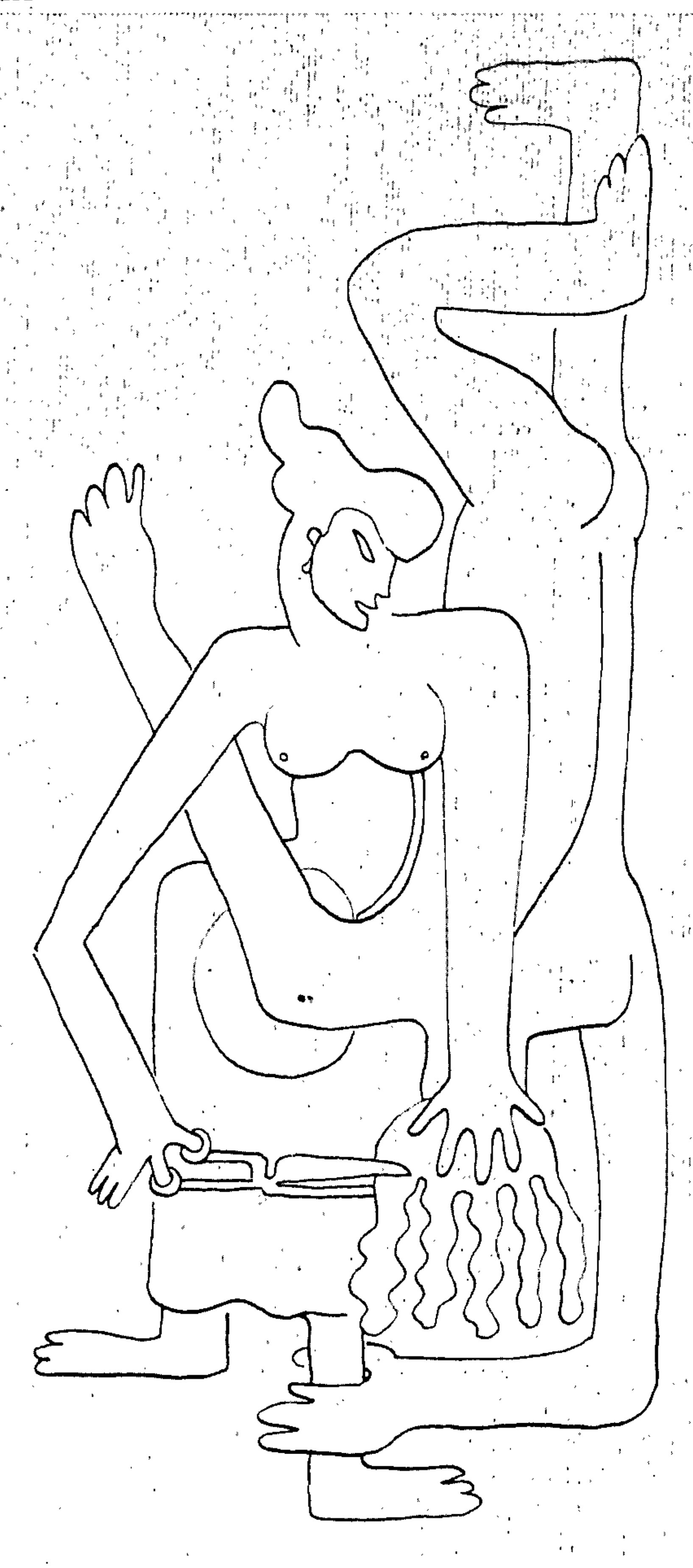
8. *« Sur* Maïakowski » (1940) in *Les Lettres françaises* 17.4.1958. Les notes d'une conférence pour l'anniversaire de la mort de Maïakowski en 1942 ont été traduites en anglais dans *Art Forum* de janvier 1973.

9. Il est évident que ce ne sont pas les dessins de Maïakowski – caricatures assez communes (on retrouve les mêmes chez dix dessinateurs oubliés comme Cheremnykh, Lebedev, etc.) qui ont influencé E. ! Il existe de toute façon un contentieux entre Malévitch et E., postérieur à l'époque évoquée, datant du moment où Malévitch a fait des propositions pour un « cinéma suprématiste » qu'E. jugeait « naïves ». Il existe d'autre part un texte de Malévitch sur Eisenstein.

10. « Comment j'ai appris à dessiner » in *Dessins*, Moscou 1961 (le texte figure avec des variantes dans *Mémoires*), Ed. 10/18).

11. in *Cahiers* 226/7

En face : *Samson et Dalila*, dessin de S.M.E. (Mexico, 1931)



Un souvenir d'enfance de Sir Gay

La scène, dans *Octobre*, où un marin bolchévik se fait assassiner par des bourgeoises à coups d'ombrelles, Eisenstein dit dans ses *Mémoires* qu'en la réalisant, il s'est « délivré d'un tableau obsédant ». Cette image sur laquelle il n'a pas cessé de revenir dans ses textes (autobiographiques et théoriques) est l'exemple-type du fantasme reélaboré dans le cadre du discours politique du film au terme d'une chaîne de transformations entées sur un ensemble de références culturelles : l'« origine », avouée dans les *Mémoires*, c'est un livre consulté en cachette dans la bibliothèque paternelle consacré à la Commune de Paris, car après la défaite des Communards, on a vu des femmes de la bourgeoisie crever les yeux de prisonniers avec leurs ombrelles. Une page plus bas, sans établir de rapport, E. évoque sa visite au Musée Grévin et il s'attarde à décrire le personnage de Marie-Antoinette promis à la décapitation et la tête tranchée de la Princesse de Lamballe! Auparavant, dans *« Eh! de la pureté du langage cinématographique »* (1934), Eisenstein s'était déjà attardé – au cours d'une digression – sur cette scène d'*Octobre* en commentant un passage de *Germinal* de Zola où l'affameur Maigrat se fait châtrer par les femmes de mineurs en furie... De même que Zola a voulu inscrire dans cette scène le climat de la Révolution de 1789 (suit une série de références historiques à des castrations perpétrées pendant la Révolution : mais castrations féminines seulement !) (12), de même E. dit avoir voulu évoquer « de surcroît » le climat de la Commune dans la scène du marin assassiné.,.. Il est évident que le problème posé ici est rien moins que formel et artistique – comme la dénégation eisensteinienne tente de l'affirmer – car tous les textes qui s'y réfèrent tournent autour du fantasme de castration que les dessins ne cessent d'évoquer plus ouvertement encore...

Cette angoisse de castration traverse ainsi les différents « genres » de dessins : caricatures de l'adolescence, esquisses de théâtre, séries mythologiques, bibliques, jouent de l'équivalence : décapitation + castration, dans l'évocation de femmes telles que Salomé, Lady Macbeth, Dalila... La série « Samson et Dalila » (incomplète dans l'expo) propose ainsi cinq « états » des rapports du couple : Dalila saisit les ciseaux, la première mèche, les cinq mèches et enfin Samson présente sa tête *tranchée* (et souriante) aux ciseaux de Dalila qui coupe une mèche de cheveux.

Les premières caricatures qu'E. tente de publier dans la presse en 1917 évoquent, l'une la guillotine (que Kérenski refusait de dresser à Pétrograd) – il fut refusé –, l'autre « La nouvelle Lady Macbeth ». On a ensuite le thème de Saint Sébastien et une « Nouvelle Salomé », Eisenstein signe alors ses dessins « Sir Gay » (= Ser-guéï) : or les thèmes que l'on vient d'évoquer vont revenir sans cesse dans ses dessins à partir du Mexique, mêlant – par l'intermédiaire des « sujets » classiques, de la tragédie – sexe et mort. Dans « Terror - Spain » par exemple (série de 1939) les dessins énumèrent assassinats au couteau, à la hache et idylle d'amoureux... Il revient deux fois sur le thème de Saint Sébastien (1936 et 1937) avant de se consacrer à des suites angoissées : « Rien » (1937) – 6 dessins où des personnages falots tournent autour d'un cercle vide, le Rien (chaque dessin est sous-titré en allemand) ; « La vie quittant le corps » (1939); « Au royaume des aveugles » (1944) – dont le style assez différent des autres dessins évoque l'expressionnisme allemand. Ces séries (qui alternent avec des ensembles plus futiles - comme « Les Clowns » – et souvent inspirées de gravures où de photos de magazines – « Motifs français ») aboutissent à la dernière suite dessinée par E. en décembre 1947, « Les Dons ». Le dessin est alors plus fugitif, elliptique et les « sujets » semblent évoquer de vains efforts de saisie mués en figures de ballet. Ces séries-là – surtout celle des « Aveugles » – ne sont plus dominées par l'humour et l'auto-ironie qui donnent à la plupart de ces dessins angoissés leur aspect très serein. Outre les diversions futiles (où il pastiche Degas, Lautrec), la dernière série où l'humour masochiste permet l'expression fantasmatique, c'est celle des aventures d'un homme-mannequin (avril-mai 1945), série certainement incomplète ici, qui répète compulsivement la perte de virilité. « Examen médical » par exemple où une infirmière rigolarde considère un jeune homme bouclé et angélique qui n'est qu'un buste et s'écrie : « Mais il lui manque certaines choses! ». Ou « La nouvelle Psyché » : une femme aux seins énormes dénudés découvre avec stupeur, en soulevant le drap, que son partenaire n'a pas de corps...

F.A.

12. Apparemment sans remarquer le « renversement » opéré, E. donne comme source historique de la castration de Maigrat par des femmes dont il a abusé des événements de la Révolution où le peuple en fureur s'empare de la Princesse de Lamballe, amie intime de Marie-Antoinette, pour se faire justice et qu'« un des participants lui coupa les parties honteuses et s'en fit une moustache » (cit. de L.S. Mercier, *Paris pendant la Révolution*)... Une édition ultérieure du même texte voit une nouvelle précision s'ajouter à la note, tirée d'un journal de 1894... On peut noter que la scène du Musée Grévin décrivant Marie-Antoinette apercevant de sa fenêtre la *tête* sur une pique de la Princesse de Lamballe se calque sur le passage de *Germinal* où, réfugiées dans l'hôtel, les femmes « restèrent béantes » à la vue du « trophée sanglant » planté sur un bâton. Renversement du renversement inscrivant à la lettre l'équivalence « décapitation = castration » avec l'échange des sexes (femmes castatrices - femmes castrées) ! Tant Zola qu'Eisenstein entretiennent un rapport qui fait symptôme avec leurs textes respectifs (sans parler des commentateurs...). On tâchera d'y revenir dans un travail en cours

Du 6 décembre 1978 au 8 janvier 1979, au Centre Georges Pompidou (niveau forum - salle d'animation), exposition organisée par le C.C.I., de 150 dessins inédits d'Eisenstein, sous le titre : « Eisenstein, constructeur d'espaces, scéniques : carnets de dessins originaux ». Le catalogue de l'exposition (« Eisenstein : Esquisses et dessins ») sera publié par les Éditions *Cahiers du Cinéma*. Voir encart central et annonce, page 73 de ce numéro.

Tous deux « en marge » d'Hollywood, Robert Kramer et Tom Luddy vivent dans le nord de la Californie, l'un à San Francisco, l'autre à Berkeley. Le premier est un cinéaste (connu des lecteurs des Cahiers)*, le second, responsable des archives cinématographiques de Berkeley, anime un des lieux vivants de la cinéphilie en Amérique.*

1. ROBERT KRAMER

Entre Robert Kramer et les *Cahiers,* il existe depuis longtemps comme un dialogue, par dessus les mers, par dessus les expériences et les trajets.

Si nous, ici, ne bougeons pas beaucoup (aux *Cahiers,* nous attendons les films, ce sont eux qui nous font « voyager »), lui voyage sans arrêt : voyage politique (point commun avec nous : le trajet des *Cahiers* depuis 10 ans est aussi un voyage politique), expérience humaine; ses films sont comme des bornes, des repères, au travers d'un certain nomadisme ou d'une ethnographie vagabonde. Et nous essayons, aux *Cahiers,* de ne jamais le perdre de vue.

De la côte est à la côte ouest, à San Francisco où il s'est installé pour le moment et où nous l'avons rencontré, de l'Amérique au Vietnam, de l'Amérique au Portugal, du Portugal en Angola, de l'Angola en Californie. De chaque voyage, Kramer ramène des films ou des images : *People's War, Portugal* (dont les *Cahiers* n'ont pas parlé, bien que nous ayons programmé le film au Studio des Ursulines, en mars 77, lors d'une Semaine des *Cahiers*), ou un livre de photos fait en Angola, « With Freedom in their Eyes »; entre les deux, *Milestones,* film dont nous avons beaucoup parlé ici, en rangeant un peu vite le film sous la bannière d'un discours sur « l'après-gauchisme », et qui nous a permis, tout aussi facilement, de bavarder à partir de nos fantasmes sur l'Amérique. (voir *Cahiers* n° 258-259 - Juillet 1975).

Kramer a toujours été, pour les *Cahiers,* sinon le cinéaste américain par excellence, du moins celui avec lequel un dialogue permanent s'échangeait (chacun trouvant en l'autre un interlocuteur, chacun, le plus souvent, « fantasmant » l'autre) à partir de l'articulation de deux grandes questions du moment : le Cinéma (l'Art) et la Politique (le discours militant, les expériences de vie et de lutte).

Entre lui et nous, un certain jeu de miroir, un imaginaire commun du cinéma et de nos places respectives.

D'une certaine manière, Kramer est à la fois un cinéaste de l'*ici* (les marges de l'Amérique : *Ice, Milestones*) et un cinéaste de l'*ailleurs (People's War, Portugal),* et l'ailleurs où se mènent les luttes anti-impérialistes (c'est-à-dire aussi anti-américaines) les plus féroces de ces dernières années.

Ce clivage pour Kramer est une chose sérieuse; ce qui fait qu'il n'est pas un cinéaste documentaire, itinérant, sans racines personnelles, et peut-être sans relation avec *l'écriture*, c'est son lien très fort avec un certain esprit communautaire américain, l'esprit des années soixante, aujourd'hui légèrement en perte de vitesse, qu'il a de fortes chances de retrouver du côté de San Francisco.

Ce lien, cette attache, font que le cinéma qu'il fait est plus ethnographique que documentaire, plus cosmogonique que sociologique, plus rattaché à une terre ou un territoire humain que s'il n'était que le cinéma d'une dérive ou de l'errance. Il est beaucoup question de la dissidence aujourd'hui, un peu à tort et à travers; je n'aime pas beaucoup employer le mot, mais il me semble que le cinéma et la situation de Kramer ont à voir avec la dissidence, en ce sens que voilà quelqu'un qui ne reconnaît pas, dans ses films et dans ses idées, de légitimité à l'Etat (l'Etat américain) censé représenter les intérêts de toute la Nation. Ceci ne serait pas grand chose si ce cinéaste ne reconnaissait, non plus, aucune légitimité à Hollywood ni au cinéma américain dont l'universalité et l'hégémonisme, à l'intérieur même du pays, ne sont plus à démontrer.

C'est ce qui me fait préférer, personnellement, ses films « américains » à ses carnets de voyage, quoiqu'il soit difficile, je répète, de ne pas voir le lien qui s'établit entre les deux genres.

Mais ce clivage de Kramer n'est possible que parce qu'il y a un grand absent : Hollywood. Si Kramer réussit à produire les images de cette tribu ou de cette saga familiale qu'on voit dans *Milestones* par exemple, tribu fille de l'Amérique et orpheline de père, où se reflète et se vit activement et subjectivement, politiquement et filmiquement, la question vietnamienne, c'est qu'il n'a jamais eu aucun compte à rendre à Hollywood, à la machine cinématographique dominante de son pays.

S'il est question, dans *Milestones*, de nouveaux rapports entre les êtres humains, d'un certain mode de vie intégrant aussi du végétal ou du biologique, tout un aspect « naissance d'une Nation » qui n'est pas renvoyé uniquement à de l'idéologie ou du discours, il est aussi question, avant tout sans doute, de cinéma, d'images de cinéma, disons d'un cinéma *naissant* lui aussi, nouveau (non au sens où on l'entend quand on dit « le nouveau contre l'ancien »), premier : comme si Hollywood n'existait pas! Kramer ne met pas en scène *Milestones* contre Hollywood, il filme comme si Hollywood *n'existait pas*.

En retour, c'est la raison pour laquelle Hollywood et le cinéma américain ont, jusqu'à présent, ignoré le cinéma de Kramer, et n'ont pas décelé en lui un grand cinéaste. Voilà aussi pourquoi la renommée de Kramer passe par l'Europe, et particulièrement par là où est reconnue la vitalité et l'importance du cinéma ethnographique, de l'écriture cinématographique.

On comprend peut-être mieux la situation dans laquelle se trouve R.K. en le voyant chez lui, dans son environnement : la relation imaginaire prend corps, un peu comme lorsque des personnes qui se connaissent sans s'être jamais vues se rencontrent pour la première fois. A la première entrevue, il avait dit : « Plutôt qu'en entretien, faisons une mise au point, discutons ». Nous avons parlé, pas seulement du cinéma, pas seulement autour d'un magnétophone, dans les cafés et les restaurants, au cinéma et sur la plage, à deux et à quatre, avec deux amies des *Cahiers* qui faisaient partie du voyage, Annie Cot et Marthe Cartier-Bresson.

On entre dans l'univers de Kramer comme on entre dans *Milestones*, ou plutôt comme les personnages de *Milestones* entrent dans le film, les images, ou le plan. C'est quelqu'un qui a besoin de créer ce tissu amical, affectif qui le relie aux autres, de faire en sorte que vous rentriez, même malgré vous, dans cette tribu imaginaire qui est la sienne, où se vit, collectivement, la solitude.

Je parle de solitude, non seulement parce que les collectifs politiques sont plus rares, mais aussi parce que la place d'un cinéaste comme Kramer y est de plus en plus difficile à tenir, à partir du moment où, comme il le dit lui-même, le cinéma devient son métier, sa profession, ce qui définit, avant tout autre chose (plus que toute foi militante), sa *pratique*.

Dès lors se repose la question d'Hollywood, en des termes nouveaux : redéfinir son opposition, sa différence, et du même coup, re-analyser le cinéma américain, les alliances possibles. C'est de ça que Kramer a surtout parlé avec nous.

S.T.

ENTRETIEN AVEC ROBERT KRAMER

Robert Kramer. Les rares personnes qui aient pris au sérieux ce que nous voulions faire, c'était à cause de leur parcours politique, culturel, historiquement proche. Je m'en suis rendu compte quand j'ai lu les articles des *Cahiers,* quand j'ai vu que vous compreniez nos films de la meilleure façon, la plus proche de nos intentions. Je ne sais pas exactement ce qui s'est passé avec le film *Portugal* et à ce propos j'aimerais connaître mieux l'histoire des *Cahiers.* Très simplement, voici ce qui est arrivé : la communauté gauchiste ici était très critique par rapport à *Milestones* et nous-mêmes l'étions trop. Au lieu de voir le film d'une façon plus dialectique, de comprendre sa véritable force en essayant de faire abstraction de la situation politique, nous ou je me suis rebellé contre lui et j'ai essayé de trouver un moyen de clarifier certaines questions politiques d'une façon plus traditionnelle, à l'intérieur des structures du marxisme-léninisme. Ça a coïncidé avec le film *Portugal.* Je n'ai pas vraiment choisi le film *Portugal.* J'étais au Portugal et j'y ai trouvé la situation dans laquelle je pouvais clarifier ces problèmes à travers un film. Le problème politique principal du film *Portugal,* il fallait vraiment que j'y sois personnellement confronté et il faisait aussi partie de la lutte politique qui se déroulait ici, aux États-Unis, dans la gauche, autour de la question du Parti, autour de la question : « comment décrire le rôle de l'impérialisme? ». Et surtout, le Portugal, c'était pour moi la découverte de la lutte de classes en Europe, dans un pays industriel avancé, parce que ma propre expérience c'était avec le Tiers-Monde. Vous avez eu 68 en France. Les années 60 ici ont été très différentes, nous n'avons jamais connu de situation révolutionnaire généralisée. Donc, le film *Portugal* concordait tout à fait avec mon parcours et j'étais heureux d'essayer de forger des outils pour comprendre la situation.

J'ai découvert très rapidement que vous alliez dans une tout autre direction, que vous reprochiez au film d'être fermé, et que pour vous, européens, c'était du connu, du familier. Ce qui m'avait surpris, parce que je ne vois pas de film qui ressemble au film *Portugal...*

Bref, cette connexion que nous avions eue - le travail que nous avions fait sur notre histoire, qui avait sens pour vous, en France - était brisée avec le film *Portugal.*

Cette espèce de relation naturelle au cours de tout notre travail s'est brisée là, pourquoi?

Cahiers. *Quand* Ice *est arrivé aux* Cahiers, *je n'étais pas aux* Cahiers, *c'était en 68, j'étais au Parti Communiste. Quand les* Cahiers *ont défendu* Ice, *ils étaient dans la mouvance du PCF, et dans la revue, au cours d'un débat, des rédacteurs se sont opposés aux positions « communistes » qui taxaient le film d'aventurisme. Eux défendaient le film au nom du travail sur la fiction, Robert Kramer auteur, etc.*

Quand on a vu Milestones, *ça a été très important, on l'a pris comme un message d'Amérique sur ce qu'on appelle l'après - gauchisme et on a fait la lecture la moins politique du film. Ce qu'on a aimé c'est la famille, la naissance, les relations aux corps, aux personnages, comment tu filmais de près, comment tu créais filmiquement un espace communautaire, etc. On a pris ce film comme un : « voilà où en est la génération de 68 aux États-Unis. »*

C'est peut-être un malentendu entre toi et nous. Tu dis qu'ici la gauche a attaqué le film, les Cahiers *l'auraient sûrement défendu. Mais sans doute pas avec de bons arguments politiques; plutôt avec des arguments spécifiques, cinématographiques. Quand* Portugal *est arrivé, on s'est dit : « tiens, c'est le cinéma militant qu'on a connu en France », qu'on n'a pas tout le temps trouvé intéressant - souvent c'était très inintéressant - ça pourrait ressembler à ce qu'il y avait de bon dans le cinéma militant juste après 68, à* Oser Lutter, Oser Vaincre *par exemple, film réalisé pendant les événements de 68 à Flins. Peut-être que le film* Portugal *est une réponse à la gauche U.S. par rapport à* Milestones, *mais c'est une réponse sur un autre terrain. Pas aux États-Unis, mais en Europe, où peut-être on peut poser les problèmes en termes de parti, d'avant-garde, de marxisme-léninisme, d'idéologie, d'organisation, de soutien aux luttes ouvrières, donc filmer aussi ce type de questions.*

Alors que pour nous, Milestones *était un film américain, un film sur l'Amérique, le territoire, la traversée, les racines, la communauté, John Ford, le nouveau monde, etc. Peut-être qu'à chaque fois on t'a compris, mais pas comme tu t'y attendais...*

Kramer. J'ai beaucoup de réserves sur le film *Portugal,* mais chaque fois que je le vois, je l'aime beaucoup et j'ai constaté, surtout chez les gens du Tiers-Monde, qu'il répond à quelque chose. C'est la première fois que j'essayais ça : à la limite un film purement intellectuel, une espèce de raisonnement tout à fait particulier - qui n'est pas celui du PRP (Parti Révolutionnaire du Peuple). Je ne pense pas que le film soit un film du PRP. C'est un raisonnement au bout duquel nous identifions le PRP comme une force principale, c'était notre analyse. Ce qui est très différent d'être engagé par le PRP pour faire un film.

Nous avons commencé le film en croyant qu'il n'y aurait pas du tout de discussion sur les partis mais sur les mouvements de masse et nous avons abouti à la conclusion que le PRP était *le* Parti de la classe ouvrière, l'Avant-garde. Les choses qu'ils avaient dites, leur contribution au mouvement de masse, étaient très importantes et cela faisait partie de nos responsabilités de communistes de ne pas avoir peur de prononcer tel ou tel nom. De notre part, c'était également une provocation car nous pensions que l'attitude anti-parti en général et en particulier au Portugal était une grave erreur. Il régnait l'idée que soulever la question de la nécessité d'un parti était sectaire. Or j'étais vraiment convaincu qu'il fallait un parti pour coordonner la lutte du peuple. Il y a beaucoup de choses à dire sur le film et je pense qu'il faudrait que vous le revoyiez, sans traduction simultanée comme ce fut le cas à la projection à laquelle vous avez assisté - car la narration est extrêmement importante.

Ce qui m'intéresse c'est : comment vous comprenez le cinéma? Comment je comprends le cinéma? Pourquoi personne ne voit mes

Photo Toubiana

films ici aux États-Unis etc. ? La plupart du temps, mes films ne portent pas sur ce que les gens croient. Sans doute est-ce là un défaut des films. Tous portent sur : comment les gens s'accomplissent et assument leur rôle historique, comment ils rejoignent ou non le courant principal de l'histoire. Et cela, à l'exception du film *Portugal*, dans le contexte des États-Unis et de l'espèce d'isolement spécifique dont nous avons fait l'expérience ici, nous les sujets des films. Il y a ce rythme entre l'engagement politique où on perd plein de choses et ces choses - les relations entre les gens, les familles, les enfants, la nature - pas en tant qu'idée mais expérience de tout notre corps. Dans *The Edge*, on peut voir les deux très clairement. *Ice*, c'est le chemin pour trouver l'accomplissement dans la lutte politique. Après *Ice*, il y a un film très important, le film au Vietnam, *People's War*, qui a été l'occasion de voir clairement pour la première fois, parce que nous avions quitté les États-Unis, les limites de notre façon de poser les questions. Ce que nous avons vu au Vietnam c'est la différence entre la lutte de tout un peuple et celle d'un fragment de fragment. Puis *Milestones*, qui a toujours été présenté comme « ce qui est arrivé à la génération des années 60 ». Mais ce n'est pas ça, c'est un autre fil qu'aurait dû tisser le front révolutionnaire dans son ensemble en posant toutes ces questions : les relations entre hommes et femmes, entre hommes et enfants, les familles, les personnes âgées...

Cette division existe dans le mouvement politique lui-même, entre le marxisme-léninisme étroit et un front culturel beaucoup plus large qui inclut le féminisme, l'utopie et essentiellement l'idée que la vie quotidienne est une question politique. Comment nous vivons notre vie quotidienne, la nourriture que nous mangeons, la façon dont nous nous occupons de nous, de nos enfants... sont des questions tout aussi politiques que Nixon et le Watergate ou que la stratégie pour le Pouvoir. Mais parce que ce sont des éléments complètement séparés de la politique dans la réalité de ce pays, dans les films cela vient toujours dans une forme fragmentée. Je fais un film sur un aspect, le suivant sur un autre mais c'est le travail de ma vie que de tenir ces aspects ensemble dans un film, dans ma vie. Si je n'y arrive pas dans ma vie je ne pourrai pas y arriver dans un film. La coupure qui existe en moi elle existe dans la société, et elle existe dans les films. Au Portugal, je pouvais oublier tout ça parce que j'étais étranger là-bas, et j'étais libre de rejoindre le mouvement des Portugais avec une partie seulement de ma vie parce que ma vie est *ici*.

Donc ce rythme des films fait vraiment partie d'une réflexion à moi, c'est une tentative pour résoudre cette coupure dans ma vie. *Ice* n'était pas vraiment une thèse en faveur de la lutte armée. Le film essayait d'expliquer pourquoi les gens se sentaient comme ça, la rage qu'ils éprouvaient, les conséquences de cette rage dans leurs vies, y compris très négatives, leur auto-destruction... et pourtant, ce qu'il y avait là était quand même préférable à la vie quotidienne en Amérique. *Milestones*, c'est l'expérience de quelques personnes de la société américaine. C'est un film ample mais il ne veut pas juger ce qui est arrivé à la génération des années soixante. C'est comme ça qu'il a été étiqueté, « marchandisé », c'était une erreur, c'était notre erreur aussi car on a laissé faire.

Cahiers. *Quels étaient les arguments de la gauche contre le film? Est-ce que certains étaient justes, à ton avis?*

Kramer. Je ne pense pas qu'un argument puisse être juste car les films ne sont pas faits pour donner des réponses. *Mes* films ne sont pas faits pour ça mais pour donner à penser, à parler. *Milestones* est fait pour que les gens disent : « tiens, c'est exactement comme moi », « non, je ne ferais pas ça, je ferais ça », « mais peut-être je fais comme ça en fait », « voilà un personnage qui mène *vraiment* la même vie que moi, pas celle qu'on voit dans les films d'Hollywood », « cette personne est très proche de moi et pourtant ce n'est pas moi... », pour soulever toutes ces questions morales. Quand on a dit : « le film est mauvais parce qu'il est démobilisateur », peut-être qu'en 1974 les gens voulaient avoir des illusions sur la situation dans laquelle nous étions; mais maintenant, en 1978, la vérité de *Milestones* est évidente. Nous étions en train de nous démobiliser. Le film ne contribuait pas à cette démobilisation, il essayait de la questionner. On a aussi traité le film de patriarcal, moi je ne suis pas d'accord. Il y a des hommes dans le film qui ont des rapports patriarcaux à leurs enfants ou à d'autres personnes, mais je ne comprends pas qu'on reproche ça au film. C'est sans doute en partie à cause de l'importance accordée à la naissance, aux enfants, par les hommes. Mais il y a beaucoup de vrai là-dedans ! Le problème des enfants était pour moi un des plus importants, un de ceux que j'essayais de comprendre à cette époque-là. Mais même sur cet aspect, à mon avis, c'est une forme ouverte, il ne s'agit pas d'un jugement. Ce sont des éléments de jugement qui doivent permettre l'expérimentation, le mélange de toutes ces questions dans nos têtes. J'ai trouvé les critiques de la gauche ici très, très superficielles, y compris celle de *Jump Cut*, qui attaquait les *Cahiers* parce qu'ils soutenaient le film.

Cahiers. *A partir de ces critiques de la gauche, est-ce que tu ne peux pas deviner quel cinéma la gauche veut ? Est-ce que c'est en accord avec le cinéma que tu veux faire, toi? A mon avis, quand la gauche veut du cinéma, c'est rarement celui que les* Cahiers *aiment. Tous les auteurs qu'on a défendus jusqu'au bout, l'extrême-gauche ne les a jamais compris. C'est aussi le cas du film militant dont je parlais tout à l'heure* (Oser lutter, Oser vaincre).

Kramer. Je ne sais pas ce que la gauche veut en Europe. Ici, la gauche « dure » a une vision très étroite de la culture. Je pense qu'ici c'est encore plus vrai qu'en Europe, que la vie politique de gauche a toujours été vraiment séparée de la vie culturelle de gauche. Les gauchistes aiment deux sortes de films, ceux qui disent les choses justes (comment, ça n'a aucune importance), et les films populaires, les films d'Hollywood qui ont l'air de parler un peu de politique comme *Rocky* : un des films les plus racistes jamais faits aux États-Unis; ils l'ont adoré. *Blue Collar* aussi, *Bound For Glory, Woodie Guthrie...*

Cahiers. *En France, parmi les films américains c'est* Little Big Man, Jeremiah Johnson...

Kramer. Oh ! *Jeremiah Johnson !!* Ils ont aimé ça? Ils ont trouvé ça progressite? Un homme seul dans les montagnes... Aucun gauchiste ici ne l'a vu - sauf moi, parce que j'aime les montagnes...

Cahiers. *J'ai réfléchi à ce que tu m'as dit l'autre jour : tu ne te sens cinéaste que depuis 8 mois. Nous, quand on a vu* Milestones, *on a dit « quel cinéaste ! ». Quand les* Cahiers *avaient vu* Ice *ils l'avaient dit, déjà, et encore avant, Narboni pour* The Edge... *Ça fait donc plusieurs années qu'on te considère comme un cinéaste...*

Kramer. Se sentir cinéaste ça veut dire plusieurs choses. Je me suis toujours senti tout à fait à l'aise dans les films. Je n'ai jamais eu aucun problème pour traduire un sentiment ou une idée en film. Dans ce sens-là, quand je suis venu au cinéma, je me suis senti complètement chez moi. Avant, j'écrivais de la fiction et en tant qu'écrivain, j'étais mort. Je suis arrivé au cinéma tout à fait par hasard, je me suis tout de suite senti très bien, je n'ai jamais eu de problème sur : comment filmer ça, etc.

Mais dans le sens où je suis un travailleur et où je me demande quel est mon travail dans le monde, je ne me suis jamais pensé comme un travailleur du cinéma. Je n'étais pas préparé à prendre la responsabilité de dire : « ce que je mets dans ce film c'est vraiment ce qui m'importe le plus ». C'était toujours : « j'ai mon travail politique, je fais ceci, cela, et je fais aussi des films ». De mon point de vue, c'est une façon de ne pas prendre ses responsabilités par rapport aux films. Il y a plein d'autres raisons. Cette attitude reflète aussi la situation réelle du mouvement politique, il était possible de se penser comme un militant, ce n'était pas une abstraction, il y avait du travail à faire. Donc, c'est seulement il y a 8 à 12 mois que je me suis dit : « qu'est-ce que je fais? La seule chose que je veux vraiment faire c'est des films. Je ne suis lié à aucune organisation politique. Quel genre de fuite ça représente de dire : je fais des films *par dessus le marché ?* ». Non, c'est vraiment ce que je veux faire, et si je veux progresser dans mon métier et avoir un peu plus d'argent pour faire mes films, il faut que je me pense comme cinéaste. Il faut que je fasse un tas de choses auxquelles je ne me suis jamais préparé et d'abord me sentir responsable de la distribution de mes films, rencontrer d'autres cinéastes, avoir des rapports avec eux, en camarades, me sentir partie prenante d'une communauté. Quand j'ai commencé à

penser en ces termes, je me suis aperçu que la plupart des bonnes choses qui me sont arrivées étaient le résultat de mes films. Je ne suis pas allé au Vietnam seulement en tant que militant politique mais comme cinéaste et notre film a été un film utile. Je suis allé au Portugal parce que *Milestones* était invité au Festival et il m'a été possible de rencontrer d'autres cinéastes et de trouver l'argent pour faire le film. Je suis allé en Angola parce que j'avais rencontré des Angolais au cours du travail sur le film *Portugal*. En fait, mes films étaient le fil conducteur de ma vie. Il était donc nécessaire d'accepter cette idée et de cesser de plaisanter.

J'arrive maintenant à une troisième signification du mot cinéaste, beaucoup plus inquiétante. Être un intellectuel du cinéma. Ça m'a inquiété, j'avais peur d'abîmer les films de la même façon qu'on abîme la littérature avec toutes ces années d'école. J'avais peur de découvrir un panthéon d'où j'étais exclu. Mais le monde du cinéma n'est pas comme ça. Il est ouvert à tout esprit entreprenant qui veut voir ce qui peut s'y faire de nouveau. J'ai toujours eu des doutes sur la notion d'étude approfondie. Ça vous emprisonne dans les préjugés d'autres gens, ça limite une forme. Par exemple, le débat à travers l'histoire de la critique de cinéma entre les gens qui s'intéressent à la ressemblance du cinéma avec la peinture ou d'autres arts - les formalistes : « ce qui est bon dans un film c'est ce qui n'est pas le reflet de la réalité » – et l'autre camp, qui le voit comme inséparable de la réalité et comme instrument... C'est une séparation très artificielle et la discussion a déjà été racontée - comme l'histoire d'un western traditionnel... Il me semble qu'on est libre de ne pas se laisser enfermer dans l'histoire de la pensée du cinéma, dans l'histoire de la pensée tout court. Je peux commencer dans un état assez neuf. Je pense qu'il est important pour moi d'étudier sérieusement le cinéma, de la même façon que j'étudiais les textes politiques...

Et en même temps j'ai envie d'aller dans les montagnes...

Cahiers. *Est-ce que tu penses que ton expérience est singulière, ou que d'autres ont une expérience qui peut ressembler à la tienne?*

Kramer. Partout où je suis allé, j'ai rencontré des cinéastes dont je me suis senti proche. Dans la plupart des cas plus proche que des cinéastes américains. Je ne sais pas vraiment pourquoi mais on arrive plus vite aux différences dans nos manières d'envisager notre travail. Je me suis senti très proche des problèmes que les cinéastes avaient en Angola, ils essayaient de mettre en images cette extraordinaire situation révolutionnaire avec un minimum d'expérience et d'argent. Ça m'a semblé un lieu tout à fait propice à des formulations nouvelles de cinéma. Cette sorte d'expérimentation existe virtuellement à Cuba, je n'ai pas vu beaucoup de films cubains, donc je ne peux pas vraiment parler, mais je sais que là où il y a des limites économiques, on est obligé de trouver des solutions nouvelles à tous les problèmes. C'est un aspect de l'expérimentation qui m'intéresse beaucoup : comment faire ce qu'on veut faire avec le langage filmique, quels que soient les moyens dont on dispose. En quelque sorte, on doit être capable de faire sur tel ou tel événement un film aussi riche, aussi plein, avec 15 millions de dollars ou avec 500.000 dollars. Je ne me sens pas isolé au sens de : je suis un cinéaste, j'ai mes idées et personne ne les connaît. Chaque fois que je vois un film, je vois de nouvelles choses, dans les films hollywoodiens on apprend toujours quelque chose, par exemple comment rendre concrètes des abstractions. Je me sens isolé parce qu'il y a si peu d'argent, c'est tellement bouché, c'est tellement la compétition. Personne ne semble considérer le cinéma comme un des grands moyens d'accès au monde. Les gens disent : « ce film est mauvais », « ce film est génial »... A mon avis, tous les films c'est plus ou moins pareil, tous, ils essayent d'ouvrir quelque chose pour nous, quelque chose qu'on peut comprendre dans notre propre vie. Chaque film représente beaucoup plus de choses pour moi que ce que les critiques en disent. Récemment il y a eu un article sur quatre films sur le Portugal dans la revue *Seven Days*. Au lieu de dire : « voilà une occasion formidable de voir 4 films différents qui aident à définir le processus révolutionnaire au Portugal, car réunir tous ces documents, personne ne pouvait le faire en un seul film... », ce qui aurait été une façon créative d'envisager un problème pour un critique, ils ont classé les films, celui-là est le meilleur, etc. C'est cette approche compétitive des choses qui me trouble. J'ai l'impression que mes films essayent de



Robert Kramer dans *Ice*

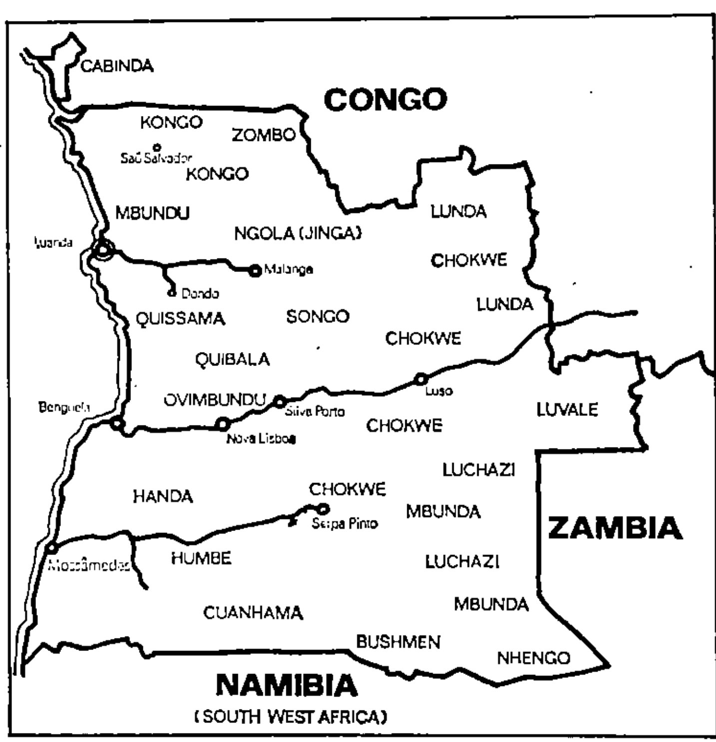
présenter des questions, des idées, des expériences très simples et que les gens ne sont pas réceptifs, pour des raisons que je ne comprends pas. Il doit y avoir quelque chose dans l'énergie du film. Quelque chose qui, dans mes films, rend les gens très défensifs. Ils ont peur, je ne sais pas de quoi...

Cahiers. *Par rapport aux questions que tu te poses maintenant, à quoi te sert ton entourage politique? Tes amis qui ne sont pas cinéastes, qui ont un pied dans la pratique politique, est-ce qu'ils t'aident?*

Kramer. Quelques-uns. Ce sont peut-être des militants politiques mais nous avons les mêmes projets, nous venons des mêmes luttes et ils comprennent les films comme moi. Certains sont très inquiets, ils ont peur que je sois en train de brader, de glisser dans le camp de la bourgeoisie, ils trouvent que je passe trop de temps en voyages, en discussions avec des cinéastes. Ils pensent que les cinéastes sont des travailleurs très privilégiés (et encore : quand on les considère comme des travailleurs !), que ce n'est pas un groupe avec qui passer son temps, qu'ils sont politiquement irresponsables, qu'ils n'ont aucun lien avec la base, avec les travailleurs. En fait, il y a vraiment un problème si je ne veux pas que ma vie change, que mes conditions réelles de vie changent, quand on sait que pour faire des films, pour trouver de l'argent, il faut passer beaucoup de temps avec des gens, à discuter avec eux, à manger avec eux, à avoir une vie sociale. Être un cinéaste c'est une réalité, il faut assumer ses responsabilités. Ce sont les raisons exactes pour lesquelles je ne me suis pas senti cinéaste pendant tant d'années. Quand j'apprends que Comolli n'est plus à la direction de la revue parce qu'il passe tout son temps en démarches pour ses films, c'est un problème énorme, pratique et théorique. C'est comme ça que les films sont de plus en plus sur d'autres films. On finit par vivre dans un monde complètement défini par les cinéastes, les producteurs, les films qu'on voit quand on va à San Francisco, etc. Je ne veux pas que mes films viennent d'autres films. La vision du monde qui vient de la vie ici, dans ce microscopique réseau mondial Cannes-Hollywood-New York-Cocaïne-Sexe, etc, je ne l'aime pas. C'est trop récent pour savoir comment ça va marcher, comment je vais garder mon indépendance et en même temps pas seulement faire ces petits films que personne ne voit. C'est idiot de faire des films que personne ne voit. Bien sûr ça occupe, mais... Je ne sais pas comment résoudre ce problème.

Cahiers. *Tout ça, ce sont des problèmes moraux plus que politiques. Quelle est la morale d'un artiste dans une société pourrie, capitaliste? Il y a plusieurs réponses : aller à Hollywood, se vendre, jouer le jeu - comme Schrader par exemple. Je crois que c'est le problème de tous les cinéastes dans le monde. Ils peuvent rencontrer la politique mais leur milieu naturel, à mon avis, c'est quand même la morale.*





Les tribus de l'Angola

Ces photos – de Robert Kramer – sont tirées du livre « *With Freedom in Their Eyes* », livre réalisé collectivement et dédié au peuple angolais « qui a perdu beaucoup des siens dans le combat pour l'indépendance de leur pays ».

Kramer. C'est difficile de les séparer...

Cahiers. *Un jour, Godard m'a dit quelque chose qui m'a beaucoup marqué : le cinéma c'est le métier le plus libre du monde. Quand tu es cinéaste tu peux dire à une femme « mettez-vous toute nue », à un patron « mettez-vous à genoux », à un président « tournez la tête par ici », etc. Je me demande si la morale ne vient pas précisément contre-balancer ce trop de liberté qu'ont en général les artistes, mais surtout les cinéastes, dans la mesure où les cinéastes brassent énormément d'argent, où des gens travaillent pour eux... Toute la gauche traditionnelle - sauf Brecht peut-être - ne s'est-elle pas trompée sur la façon de poser les questions artistiques, en les reliant tout de suite avec la politique, le pouvoir? Eisenstein, lui, a toujours travaillé pour le pouvoir et il faisait quand même ce qu'il voulait avec ses images. Brecht a été très clair : « je suis antifasciste parce que le fascisme m'empêche de travailler et bien sûr aussi parce qu'il opprime les Juifs, les ouvriers... »*

Kramer. Il y a eu un projet pour la télé française sur les artistes en exil - 15 projets. Et l'un portait sur Brecht à Hollywood, je voulais le faire. Je n'ai pas de nouvelles, peut-être n'ont-ils pas eu l'argent. Chris Marker devait faire un sujet sur les travailleurs immigrés en Europe, Resnais sur Marguerite Yourcenar... Quant à l'idée de Brecht sur la nécessité de la ruse, les *Cinq difficultés pour écrire la vérité...* personnellement je ne peux pas toujours naviguer, à certains moments je ne le peux pas. Cela implique qu'on ne croit pas vraiment à l'expression personnelle en art, que le silence ça peut être mieux. C'est une grave question, celle du silence ou de la ruse. C'est une démarche intellectuelle... Moi je suis beaucoup plus sérieux, je suis un américain sérieux, pragmatique et émotif ! Brecht n'a pas eu à apprendre la dialectique chez Marx, il est né dans cette tradition de pensée. Ici il faut encore se battre pour ça aujourd'hui ! La pensée dialectique n'a rien de commun avec la tradition américaine, très morale, très puritaine, très : blanc/noir, bon/mauvais, échec/succès. La dialectique que nous avons ici, maintenant, c'est une des meilleures choses apportées par la gauche au cours de ces quinze dernières années, une façon plus souple de penser, peut-être...

Cahiers. *La dialectique ne sert à un artiste, à un cinéaste, que s'il a en face de lui un pouvoir avec qui il faut dialoguer. Ce qui m'apparaît ici, c'est que le pouvoir c'est Hollywood, ce n'est pas Carter. S'il a l'argent, le cinéaste est à peu près libre de faire ce qu'il veut. En France ce n'est pas du tout la même chose...*

Kramer. Je ne suis pas d'accord. C'est une fausse liberté. Si les gens font ce qu'ils veulent, la question c'est : qu'est-ce qu'ils veulent? Pourquoi dépensent-ils tout cet argent? Quels fantasmes réalisent-ils dans leurs films? Quelle est la valeur de cet art? Pourquoi dépenser de l'argent et tant de temps, sinon pour quelque chose de très proche de ce en quoi on croit de sa vie? Pourquoi? Pour qui? Pour servir quelle idée du futur? Se remodeler soi-même à quel niveau?

Cahiers. *C'est pour ça que Coppola m'intéresse : pourquoi dépense-t-il tant d'argent pour un film, pour de la pellicule?... En France plus personne (à part Tati peut-être) ne risque sa vie, sa fortune comme Griffith l'a fait, ou Stroheim... Les cinéastes en France sont plutôt des bourgeois cultivés, René Clair, Renoir... des bourgeois qui voulaient faire de la littérature et qui ont fait du cinéma. C'était aussi un passe-temps pour eux, ils travaillaient, ils inventaient... Et aujourd'hui encore les cinéastes français sont plutôt des bourgeois. Pas ici je crois...*

Kramer. Pas des grands-bourgeois. Aujourd'hui il y a un article dans le journal sur l'homme le plus riche du monde. Je n'avais jamais entendu son nom avant. Il a une fortune de 7 milliards de dollars, il a 81 ans et prend toutes les décisions lui-même. Il vient d'acheter une usine de papier au bord de l'Amazone, sur un terrain qui a la superficie du Connecticutt ! C'est son dernier grand projet et ça lui coûte 10 millions de dollars par mois. Pourquoi fait-il ça? Il n'a bien sûr aucun besoin d'argent... d'autres financiers disent de lui : « c'est un homme merveilleux »... en fait c'est pour la gloire (« his last hurrah ! »). C'est une façon de voir les choses complètement incroyable et excessive, c'est vraiment une expression de l'impérialisme. Prends cet article et rapporte-le en France pour te souvenir de ce que les cinéastes veulent vraiment. La moitié des cinéastes que je connais ne désirent pas faire des films mais contrôler la vie.

Cette question de la morale nous conduit au problème spécifique de nous préparer à continuer d'exister dans la situation actuelle de l'Ouest, en Europe, aux États-Unis, ce qui revient à se préparer à être seul pendant un moment, un long moment. L'éventualité de trouver une formation politique suffisamment importante, bonne, riche, pour s'y affilier et en faire sa communauté n'est pas pour demain. Et pour les travailleurs de la culture, se réunir et travailler ensemble c'est très difficile. Les films collectifs ici n'ont pas produit grand-chose. Il faut donc se préparer à être quelqu'un, dans le monde, qui fait un petit quelque chose, qui fait des films, mais qui essentiellement est seul. J'essaye de me lier à d'autres cinéastes d'une façon amicale, d'aller dans le sens d'un soutien réciproque. Aujourd'hui on se plaint beaucoup de la situation mais les choses vont empirer, à l'Ouest...

Cahiers. *Pour les cinéastes?*

Kramer. Pour les humains; les « bêtes humaines » ! (en français)

Cahiers. *Il me semble que San Francisco doit être une ville très favorable pour un cinéaste. Toutes ces cultures différentes, cette tolérance, pas de violence, pas de haine, c'est un peu le paradis, non?*

Kramer. Tu crois? Écrivez vos impressions de voyage à votre retour, ce sera intéressant !

Cahiers. *Straub et Huillet n'aiment pas* Milestones. *Ils lui reprochent, entre autres, d'être le film d'un enfant gâté des États-Unis. Je ne suis pas d'accord, mais en même temps ce n'est pas faux, non?*

Kramer. En effet, c'est un aspect du film. Et il y a dans le film des gens qui pensent : « nous sommes les enfants gâtés ». Je crois que si on n'a pas ce point de vue à un moment, on manque un aspect de la réalité. C'est le privilège généralisé des États-Unis, privilège qui vient de l'impérialisme. C'est très clair, je crois, dans le film.

Je ne comprends pas très bien les films de Straub. J'ai vu *Moïse et Aaron* au Portugal, c'était très étrange de le voir dans ces circonstances...

Cahiers. *Moi j'aime beaucoup* Fortini/Cani. *C'est un film sur la question palestinienne...*

Kramer. C'est bon? Ce n'est pas seulement de la parole?

Cahiers. *Non, non, pas du tout. C'est sur l'écrivain, la politique, la lutte, c'est un très beau film. Au niveau politique c'est très simple puisqu'il est fait à partir d'un texte de Fortini qui date de 1967. J'aime beaucoup le travail de Straub avec l'écrivain qui parle, avec les images, avec le problème juif. En France, très peu de films militants pro-palestiniens se sont intéressés à l'identité juive.*

Kramer. Tu es juif?

Cahiers. *Oui.*

Kramer. Moi aussi. Et tu t'intéresses beaucoup à ces questions?

Cahiers. *Pas tellement. Mais aujourd'hui d'avantage, de plus en plus...*

Kramer. Encore un sujet maudit, les Juifs-de-gauche-qui-ont-une-mauvaise-position-sur-la-question-de-la-Palestine...

(Propos recueillis au magnétophone au cours d'une discussion entre R. Kramer, A. Cot, M. Cartier-Bresson et S. Toubiana. Traduction : Dominique Villain).

2. TOM LUDDY ET LE « PACIFIC FILM ARCHIVE »

Q'est-ce que le « Pacific Film Archive » ? Qui est Tom Luddy?

Le P.F.A. est la seule cinémathèque digne de ce nom de toute la côte ouest des États-Unis, située à Berkeley, face au célèbre campus universitaire, à un quart d'heure du centre de San Francisco.

Le rayonnement du P.F.A. dépasse largement la seule Californie, s'étend dans toute l'Amérique (cinéphile), pour qui cette cinémathèque est une sorte de modèle, arrive jusqu'à l'Europe – de l'est comme de l'ouest.

En effet, combien de cinéastes européens (mais aussi africains, du Moyen-Orient et d'ailleurs) n'ont-ils pas fait le voyage – disons le pèlerinage parce qu'ils aiment y retourner – jusqu'à Berkeley, avec leurs films, à l'occasion d'hommages ou de rétrospectives !

Deux raisons qui peuvent aider à comprendre un tel rayonnement, une telle renommée.

1. Le P.F.A. est le seul endroit aux États-Unis – en dehors de New York – où il est possible, pour un américain, de voir des films sortant quelque peu du marché classique – et limité – de films conçus par Hollywood, le seul endroit où il est possible de voir les films que rejette, pour des raisons commerciales, mais surtout pour des raisons qui tiennent à la conception même du cinéma qui y règne, le cinéma hollywoodien.

J'ajoute, pour ne vexer personne, qu'il y a, dans de multiples villes des E.-U., des cinéphiles, universitaires ou pas, dont l'activité consiste, pour une grande part, à programmer dans les circuits indépendants ou universitaires des films conçus hors-Hollywood, et plus précisément des films européens. Il y a, à Los Angeles même, des tentatives qui vont dans le sens de briser cette sorte de provincialisme culturel qui entoure Hollywood – la grande question est celle-ci : pourquoi Hollywood n'entretient pas la mémoire de son passé cinématographique? – autour de lieux tels que le Fox Venice Theatre (cinéma de répertoire), le festival annuel de FILMEX – qui importe un grand nombre de films étrangers – ou la Cinémathèque Universitaire de U.C.L.A. qu'anime Robert Rosen.

Mais nulle part, il n'existe, à mes yeux, une infrastructure d'accueil telle que celle sur laquelle s'édifient les archives de Berkeley.

Situé à une heure d'avion de Los Angeles, le P.F.A. fonctionne un peu comme le supplément d'Hollywood, le quelque chose en plus qui vient faire honte à cette situation de protectionnisme cinématographique qu'on constate à L.A., ville où se fabrique le cinéma le plus « puissant », le plus rayonnant du monde.

Pour utiliser une métaphore, je dirai qu'Hollywood ressemble à une usine – métaphore réaliste – qui n'aurait ni service après-vente ni stocks : le discours (sur les films qui y sont faits) et la mémoire (revoir l'ancien cinéma) existent, mais ailleurs, séparés (du lieu) des conditions de production des films. D'où cette impossibilité, pour nous aussi, en France, de mener une réflexion sur Hollywood, en *toute connaissance de cause.*

Il y a pourtant, en Amérique, à Los Angeles même, toute une machine éditoriale d'accompagnement et de célébration du cinéma hollywoodien, des livres à foison, vendus à des prix très bas, sur les grands chefs-d'oeuvre, les auteurs du cinéma mondialement connus, les stars; cette machine valorise le mythe, perpétue la mythologie du lieu, des studios, du cinéma (un peu comme le fait Disneyland). Hollywood se reconstruit chaque année sur les décombres de son passé enfui (où sont les copies, qui les voit ?) sans qu'aucun travail du deuil ne vienne hanter l'esprit d'entreprise des managers et des producteurs qui détiennent le pouvoir aujourd'hui.

Hollywood demeure certainement le seul endroit au monde où subsiste un cinéma fortement lié à l'industrie (si on met de côté les phénomènes de (sous) culture de masse tels que le cinéma indien, ou le cinéma de Hong-Kong) et aux impératifs d'universalité – commerciale et de genre – qu'impose une industrie des loisirs de masse. Plus simplement, pour l'essentiel, le cinéma n'y est pas encore vénéré comme un Art. Et pourtant, Hollywood est universel, ses films, par leur rayonnement, ont conquis le marché mondial du cinéma. Cette universalité du cinéma américain ne s'est faite que dans un sens, celui de l'exportation : les films américains s'exportent et s'exportent bien. Inversement, l'universalité du cinéma – art confronté à toutes les cultures, devenu lui-même partie de cette culture, multiplicité des films, des genres, des langues et des nations – ne fait pas retour sur Hollywood. Phénomène connu de *l'échange inégal :* on exporte plus qu'on importe, les films ne sont pas égaux devant le marché des spectateurs – ceci est une loi générale, mais c'est plus particulièrement frappant aux E.-U.

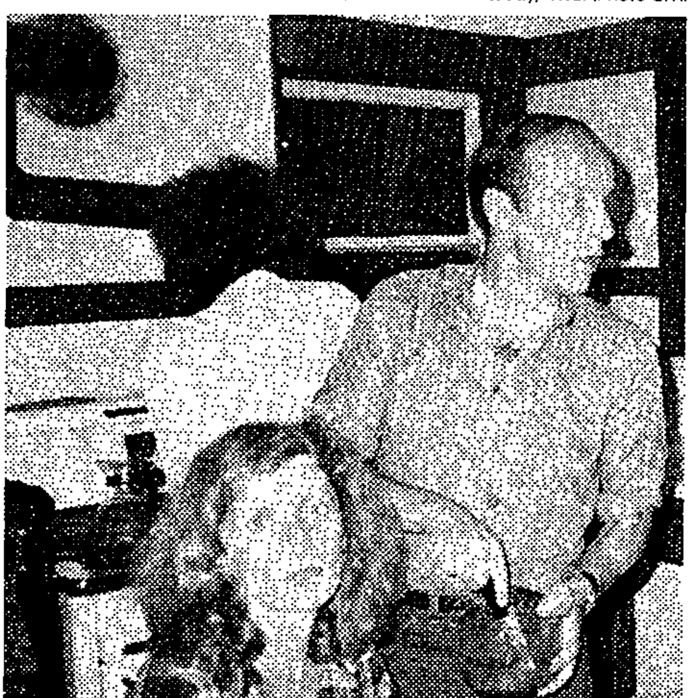
2. L'autre raison tient sans doute à la personnalité de Tom Luddy, infatigable animateur et responsable des programmes, qui tente de faire de Berkeley une plaque tournante du cinéma : les films se rencontrent, se suivent au gré des programmations, rencontrent leur public, les cinéastes font connaissance avec la petite communauté de cinéastes américains installés à San Francisco.

S'il y a quelqu'un qui a compris l'expérience de Langlois, c'est bien Luddy : le principe est simple, il faut tout montrer, ne rien censurer, être à la recherche de ce qui est rare, de ce qui est oublié, de ce qui risque de disparaître avec les innombrables destructions de copies de films qui ont lieu chaque année. Par là, retrouver quelque chose de cette universalité du cinéma à travers la multiplicité des films, les origines diverses, les langues qui diffèrent, les nationalités qui se croisent.

Il explique, dans l'entretien qui suit, pourquoi une telle entreprise est possible à San Francisco, lieu où cohabitent de multiples communautés nationales et linguistiques.

Serge TOUBIANA

On reconnait, à côté de Tom Luddy, Viva. (Photo S.T.)



ENTRETIEN AVEC TOM LUDDY

Tom Luddy. Le « Pacific Film Archive » en est à ses débuts et nous avons très peu d'argent pour collectionner et conserver les films. On a peut-être maintenant 3 ou 4 000 films, et tant qu'on aura de la place pour les stocker, on prendra tout ce qu'on nous offre. On ne sait jamais...

Cahiers. *Comment avez-vous démarré ces archives?*

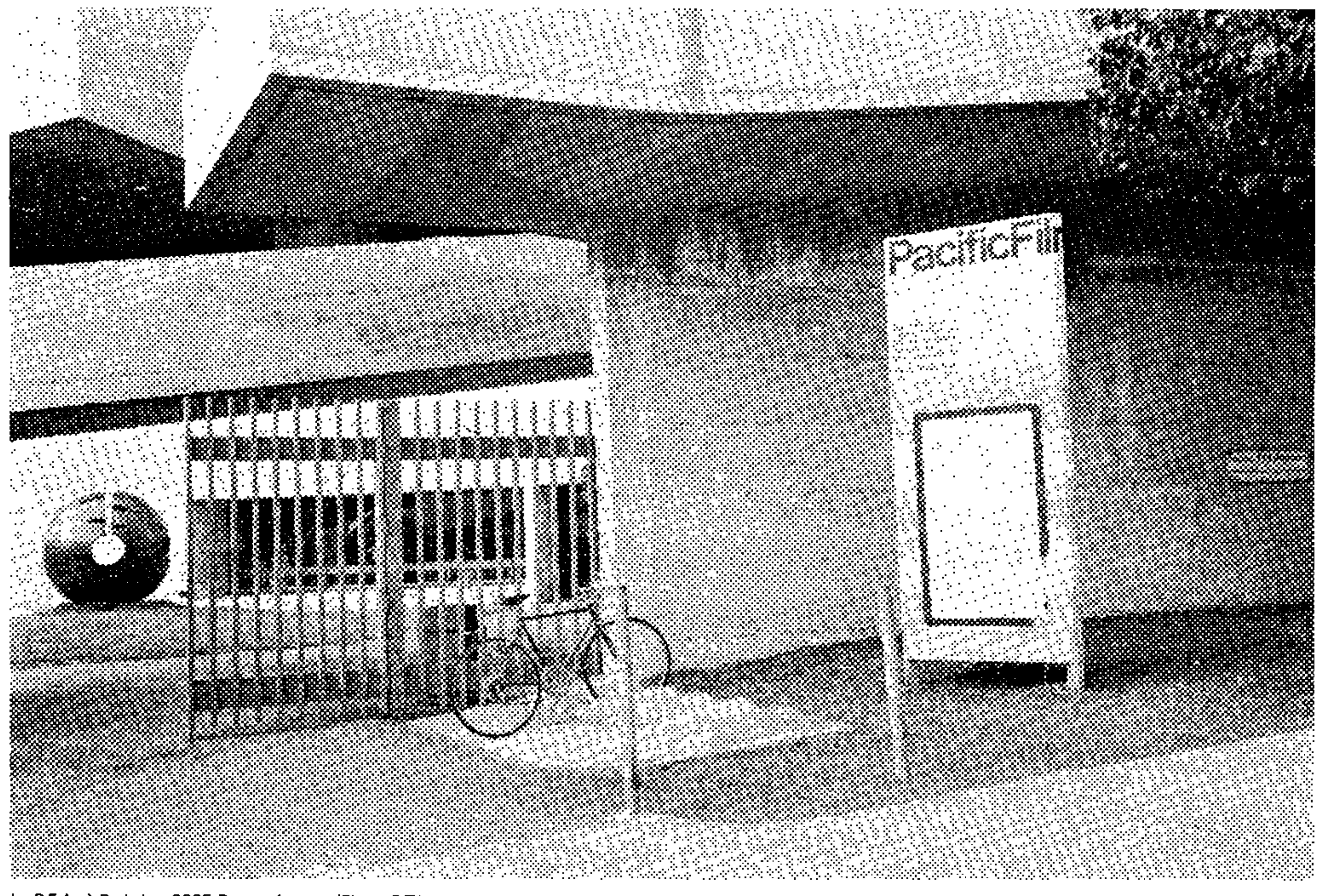
Luddy. On a commencé en essayant de s'intéresser à certains domaines qui n'étaient pas exploités, et le domaine principal c'est le cinéma asiatique. Ici on est sur le Pacifique et on s'est appelé « Pacific Film Archive » parce qu'on voulait mettre l'accent sur le fait que nous faisions partie de la culture du Pacifique, qui comprend la Chine, les Philippines, le Japon, et cette région de San Francisco, qui a des racines historiques extrêmement importantes, des liens avec la Chine et le Japon. Il y a des centaines de milliers de japonais et de chinois américains ici et on a décidé d'essayer de rassembler des films de ces deux cultures. On savait qu'il y avait des milliers de films japonais qu'on montrait aux japonais américains dans les années 30, 40, 50, 60, dans les temples bouddhistes, les lycées, les gymnases, les clubs, les salles de réunion, de danse. Alors on est allé au Japon et nous avons négocié avec toutes les compagnies japonaises pour qu'elles nous donnent les films au lieu qu'ils soient détruits. On a monté une collection de 800, 1000 films japonais, très rapidement, de cette façon, et maintenant cette collection est la plus importante en dehors du Japon, et on est en train de la répertorier. Et puis on essaye de se spécialiser un peu dans l'animation. On a monté une collection de films d'animation, en partie en produisant des programmes pour la télévision, des festivals d'animation, on travaille pour la télévision, on se procure de l'argent et on présente des films à la télévision. On doit garder les films, alors on a beaucoup de films d'animation. On reçoit aussi des subventions du National Domain for the Arts, des dons de supporters, de sympathisants; ça nous permet d'acheter beaucoup de films de réalisateurs expérimentaux indépendants américains, ce qui fait qu'on a une grande collection de films de cinéastes expérimentaux d'Amérique.

Cahiers. *Vous n'achetez pas les films des cinéastes expérimentaux?*

Luddy. Si. Les Japonais nous ont donné les films, on a acheté les films d'animation avec l'argent qu'on a eu de la télévision, et pour les films expérimentaux américains, on a payé les cinéastes avec l'argent qu'on a eu spécialement du National Domain for the Arts, des subventions. Donc on les a payés. On a aussi une collection importante de muets soviétiques qu'on a obtenus grâce à nos bonnes relations avec le consulat soviétique de San Francisco, et aussi par Goskino à Moscou, les archives cinématographiques à Moscou. Donc on a une grande collection de films muets soviétiques. Voilà les domaines principaux où on a pu concentrer nos petites ressources.

A part ça, on a un pot pourri de tout ce que les gens nous donnent ou qu'on trouve (on trouve encore des films au nitrate). Les gens viennent nous voir avec des films au nitrate et nous disent : « Vous êtes des archives, j'ai ce film, je ne sais pas ce que c'est, est-ce que vous pouvez le prendre? »

A ce propos je vais vous raconter une histoire sur Langlois. La dernière fois qu'il était ici, je lui ai montré une pile de films sur nitrate et je lui ai dit qu'on les avait reçus il y avait déjà un petit moment. Alors il a dit : « Mais il faut les regarder, il faut les regarder, il y a peut-être quelque chose de formidable là-dedans ! » J'étais tellement occupé que je ne les avais pas regardés depuis deux mois, mais Langlois avait toujours, pendant le dernier mois de sa vie, ce merveilleux enthousiasme pour découvrir des films. Je suis bien plus jeune que lui, mais j'étais trop occupé. Pas Langlois : il se précipitait. J'ai dit « d'accord ». J'étais moins enthousiaste, parce que récemment on avait reçu beaucoup de films, on les regardait et il y avait par exemple un documentaire de la marine américaine sur la façon de construire des toilettes dans un navire de guerre en 1924, ou des actualités sur des courses d'aviron à Oakland, des choses totalement inintéressantes, des films éducatifs de 1925 sur la façon de construire une maison, etc. Alors Langlois prit la première boîte, ouvrit la boîte et comme au cinéma, il déroula le film et le regarda à la lumière et il dit : « Mais c'est *La Tosca,* avec Francesca Bertini, ça fait 20 ans que je cherche ce film ! ». Je lui ai dit : « Vous voulez rire, vous ne pouvez pas arriver ici, prendre une boîte, regarder le film et dire : c'est *La Tosca* avec Francesca Bertini, 1919. C'est impossible ! » « Mais si, je vous assure ! » Et il m'a montré la pellicule bleue où on pouvait voir une femme sur un toit avec le dôme d'une église en arrière-plan : « Mais vous voyez, c'est St-Pierre de Rome et ça c'est Bertini dans la dernière scène de *La Tosca* ». J'ai dit : « C'est pas vrai !, il faut le regarder tout de suite ». Alors on est allé dans la salle de projection ensemble. on a nettoyé le film au nitrate, on l'a projeté et voilà la bobine numéro six de *La Tosca,* Francesca Bertini, début 1919. Il avait raison. Alors on a regardé le reste des films et il y avait un film qui ressemblait à du Tod Browning ou du Von Stroheim, un drame américain grotesque, violent, des années 20. Et Langlois dit : « Mais c'est un grand metteur en scène, c'est un grand film, on ne sait pas ce que c'est ». J'ai dit : « Oui, vous avez raison ». J'avais reconnu Tully Marshall qui était un petit acteur qui avait joué dans des films de Von Stroheim. J'ai consulté la filmographie de Tully Marshall et il y avait des centaines de films et Langlois dit : « Ça doit être *A Village Blacksmith* ». Et j'ai dit : « Pourquoi? » « Eh bien je pense que ça doit être *A Village Blacksmith* avec Tully Marshall ». On a regardé autre part et on a trouvé un résumé de *A Village Blacksmith* qui avait la même intrigue que l'extrait qu'on avait vu. Le metteur en scène était John Ford. C'était un film de John Ford qui était perdu. C'est Langlois qui l'a trouvé. Et puis on a trouvé deux autres films intéressants dans cette pile de nitrates. Pour moi c'était de la magie. Je crois que si Langlois n'était pas venu, j'aurais regardé ces films et je n'y aurais rien trouvé. Et Langlois est venu, un coup de baguette magique, et les films étaient là !



Le P.F.A., à Berkeley, 2625 Durant Avenue. (Photo S.T.)

Enfin on continue toujours de recevoir des nitrates. Récemment on nous a apporté un film en très mauvais état; on est en train de voir si on peut le sauver. Je crois qu'il s'appelle *Jérôme Perreau, enfant des barricades,* de 1934, peut-être qu'il existe en France. C'est un film parlant d'Abel Gance, on essaye de voir s'il est en bon état. Il y a encore des centaines et des centaines de films qui attendent. Dans nos collections on a aussi plus de 600 films, des courts métrages et des documentaires du troisième Reich, des films culturels et militaires. Le gouvernement américain les avait saisis et il allait jeter toute cette collection, mais il nous l'a donnée. C'est très intéressant.

Cahiers. *Est-ce que Marc Ferro est au courant de ça? C'est son domaine...*

Luddy. Non, vous devriez le lui dire. On doit en avoir une liste dans le catalogue... Théâtre, animation, animation par ordinateur : on a à peu près 30 films, télévision, muets, documentaires, actualités, avant-garde... je pensais trouver la collection des films nazis dans cette liste... On a *Mor'Vran,* de Jean Epstein, 1931. Vous le connaissez? *India,* de Rossellini...

Cahiers. *Est-ce que vous avez des films de Mizoguchi?*

Luddy. On a plusieurs films de Mizoguchi, et de Ozu. On est en train de découvrir qu'il y a de merveilleux réalisateurs japonais, pas tout à fait aussi bons que Ozu ou Mizoguchi, mais très bons. On a aussi des Masumura et des Yoshimura, des réalisateurs très intéressants, on a environ 15 ou 20 films de chacun d'eux.

Cahiers. *Quel est votre public? Des étudiants?*

Luddy. Le public ici est composé, à peu près, pour moitié d'étudiants de l'Université de Californie et pour moitié de gens de toute la région de San Francisco, ils viennent voir nos programmes, et on passe aussi des films là où il y a un public spécifique. Par exemple, quand Joris Ivens est venu ici pour présenter *Yukong,* on ne voulait pas seulement le montrer ici au public habituel, nous avons loué un cinéma dans Chinatown à San Francisco. Nous pensions que c'était important de montrer cette série. Il n'y avait pas de distributeurs américains, on pensait qu'il était important de montrer ces films là où vit la communauté chinoise américaine. On savait qu'ils ne viendraient pas ici parce que les chinois ne quittent pas Chinatown. Alors on a contacté des organisations à Chinatown et on leur a demandé si elles voulaient travailler avec nous pour montrer ces films. Elles ont dit oui, et on a passé les films six fois aux chinois américains dans un cinéma de 1.500 places.

Nous avons trouvé aussi toute une collection de films sur le jazz. On les a passés ici mais on a pensé aussi qu'il serait important de les passer à San Francisco. Alors nous avons loué un cabaret de jazz tous les lundis soirs et nous y avons montré les films. Il y a aussi des réalisateurs africains ici, et on a travaillé avec des écoles. On voulait que les réalisateurs rencontrent les jeunes dans les écoles noires. Nous avons beaucoup de publics différents et spécifiques. Certains de nos programmes sont dirigés vers la communauté des chicanos, d'autres vers la communauté noire. Quand on passe des films japonais ici, on a des gens de toute la communauté japonaise américaine de San Francisco qui viennent, parce qu'on travaille avec les journaux japonais qui écrivent des articles. Il y a un public habituel mais il y a des publics spécifiques pour des programmes spécifiques.

Cahiers. *Mais que pensez-vous de la cinéphilie maintenant ? Pensez-vous que les jeunes aiment le vieux cinéma?*

Luddy. De plus en plus. Rien de comparable avec la France. Il n'y a pas autant d'enthousiasme ici qu'en France pour le cinéma clas-

sique. Le retour d'Hollywood connaît une très grande réussite depuis deux ou trois ans, à cause de l'énorme matraquage. Depuis deux ou trois ans, Hollywood s'y prend très bien pour convaincre les jeunes que les nouveaux films d'Hollywood sont les seuls qu'ils devraient voir, même s'ils sont mauvais. Alors je pense que la situation ici est loin d'être aussi bonne qu'en France. Si on passait ces programmes à Paris il faudrait construire un nouveau cinéma pour avoir plus de places, parce que si on passait Jacques Tourneur, Douglas Sirk, les films noirs, à Paris on aurait 500 personnes, ici 200 peut-être. Mais ça progresse, ça progresse. Les Universités commencent à intégrer le cinéma dans leurs programmes. Mais l'inconvénient, c'est que la plupart des professeurs sont très académiques, intellectuels, ils n'apprécient pas vraiment le cinéma populaire américain du passé. Ils tombent dans la sémiologie, le structuralisme, ils sont influencés par les sémiologues structuraux français, mais ils n'abordent jamais le sujet du cinéma avec un véritable amour.

Cahiers. *C'est la même situation en France, c'est dangereux de faire l'analyse théorique de films sans en faire aussi l'analyse historique. Il faut montrer beaucoup de films avant de faire de la théorie. C'est la même situation en France. Les gens prennent seulement une séquence d'un film d'Hitchcock et après bâtissent une longue théorie. Mais c'est faux, parce que les étudiants ne voient pas qu'Hitchcock a fait 50 films.*

Luddy. Oui, c'est vraiment tragique. Quand Metz était là, il est très gentil, mais il m'a dit qu'il n'aimait pas voir beaucoup de films. Seulement quelques films qui sont pris comme des bases d'analyse. Je crois que ça n'est pas sain.

Cahiers. *C'est le même problème en France pour nous aux* Cahiers. *Pour un professeur, la meilleure façon est de montrer d'abord beaucoup de films aux étudiants.*

Luddy. Je crois que vous avez raison. Une des choses que je veux essayer de faire ici l'année prochaine, c'est de montrer beaucoup de films de la période 1910-1920. Je trouve dans mes recherches qu'il y a beaucoup de merveilleux films américains de cette période et qui sont inconnus, et il faut vraiment qu'ils soient pris en compte pour avoir un sens de l'histoire du cinéma. Et c'est une période très délaissée. Des films comme ceux de Thomas Ince. On est en train de découvrir aussi que la compagnie Edison a fait des films remarquables à New York et dans le New Jersey en 1912, 13, 14, 15. Il y a un metteur en scène qui s'appelle John Collins, et on a montré certains de ses films ici; il est mort de la grippe en 1918 à 27 ans. Il avait un grand talent véritable. Je suis en train de faire des recherches dans ce domaine mais je ne rencontre pas d'intérêt. Tous les gens qui étudient le cinéma ici s'en fichent, l'histoire du cinéma ne les intéresse pas, ils s'intéressent à leur thèse sur Straub.

Cahiers. *Mais Straub, lui, connaît bien le vieux cinéma, il l'aime beaucoup.*

Luddy. Oui, il l'aime. C'est ça la contradiction parce que beaucoup de gens ici qui voient seulement Straub comme le grand prêtre du cinéma matérialiste et de l'idéologie marxiste - léniniste ne savent pas que Straub adore John Ford. On trouve encore très peu d'étudiants américains, de jeunes qui veulent vraiment voir les films de John Ford.

Cahiers. *Quelles sont les relations entre les Archives et les cinéastes qui habitent ici, ou les nouveaux cinéastes, les futurs cinéastes qui sont étudiants en ce moment?*

Luddy. On a de très bonnes relations. Il y a 3 ou 4 communautés séparées de cinéastes à San Francisco, mais qui ont des liens entre elles. Il y a les cinéastes qui travaillent pour Hollywood mais qui préfèrent habiter loin de Hollywood dans un environnement plus sympathique. Ce sont Francis Coppola, Philip Kaufman qui a fait *Gold Steam, The White Dawn, The New Verse* et *The Autobiography of Miss Jane Pitman, Crazy Quilt, Funny Man,* Carol Ballard que vous connaissez maintenant; Matthew Robbins, Harold Barwood, Michael Ritchie, et des scénaristes comme Jeremy Larner. Ils travaillent tous pour l'industrie américaine et on a de très bonnes relations entre nous. Par exemple quand Coppola préparait *Apocalypse Now,* on lui a montré beaucoup de films sur le Vietnam, on lui a trouvé une copie de *The Letther That Was Never Sent,* de Kalatozov, qu'il a achetée et qui lui appartient. Vous connaissez ce film? C'est un film russe de Kalatozov de 1961, ça se passe en Sibérie et il y a un énorme incendie; à la caméra il y a Yourachevski. C'est incroyable. Coppola a vu ce film plusieurs fois et il l'a montré à son directeur artistique car ce film était dans la veine de ce qu'il voulait faire dans *Apocalypse Now.* Enfin, il était très content qu'on existe. C'est un cinéaste qui utilise une cinémathèque pour faire sa recherche. Philip Kaufman est venu ici quand il préparait *The Invasion of the Body Snatchers,* et pour ça on lui a passé beaucoup de films de science-fiction en séance privée. Autre chose : il n'y a pas de véritable cinémathèque à Los Angeles, mais ici on a des cinéastes qui viennent du monde entier et les cinéastes de San Francisco rencontrent ces cinéastes qui viennent nous voir, et donc les cinéastes de San Francisco, spécialement Coppola, je crois, prennent conscience qu'ils font partie de la communauté mondiale des cinéastes. Par exemple, Makavejev est un des bons amis de Coppola. Je crois qu'ils se sont rencontrés aux Archives et Makavejev a conseillé Francis pour *Apocalypse Now* quand il a vu les premières versions; et aussi Herzog, Larissa Chepitko, Andreï Mikhalkov-Kontchalovski sont très amis avec Coppola et les autres réalisateurs.

Je crois que tout ça est une autre justification pour le travail que nous faisons, le fait de réunir ces cinéastes, d'être à un carrefour. Les cinéastes nous ont aidés à survivre car nous sommes toujours dans des situations financières désespérées. Une des sources de notre financement provient des bénéfices des premières de nouveaux films d'Hollywood dans de grands cinémas, où tout l'argent nous revient. Et naturellement les studios se fichent de nous, on est seulement des cinéphiles, des rien du tout. Mais la première mondiale de *Star Wars* a eu lieu dans un grand cinéma de San Francisco et George Lucas s'est arrangé pour que tout l'argent nous revienne. Alors on a fait peut-être 10.000 dollars avec *Star Wars* en une seule soirée.

Philip Kaufman fera la même chose pour nous en décembre avec la première de *The Invasion of the Body Snatchers.* Martin Scorsese habite à Los Angeles mais il vient nous voir très souvent et on a de très bonnes relations avec lui parce qu'on l'a aidé à trouver des films pour sa recherche; il nous rend visite et regarde des films. Il s'est arrangé pour qu'on reçoive les bénéfices de deux premières de ces films, *New York New York* et *The Last Waltz.* Alors vous voyez que nous avons de très bonnes relations : les cinéastes nous aident et nous les aidons. Et puis il y a une deuxième communauté de cinéastes à San Francisco, celle des réalisateurs de documentaires orientés politiquement à gauche. Ils viennent souvent ici pour rencontrer les cinéastes engagés qu'on amène ici du monde entier. Ils font aussi de la recherche ici, comme vous avez vu l'autre jour avec George Hennig et son film sur les accidents du travail. Ils viennent ici et montrent leurs films, leurs copies de travail. On a un bon système de projection pour ça.

Cahiers. *Dans la journée, quand il n'y a pas de projections officielles, vous pouvez donner la grande salle aux cinéastes?*

Luddy. Oui. Ils viennent aussi ici et on leur passe des films pour leur recherche. Ceux-là sont donc les réalisateurs de documentaires, indépendants et engagés politiquement. Et puis il y a une autre communauté, celle des cinéastes d'avant-garde expérimentaux. San Francisco est la ville où le cinéma underground américain a commencé. Des cinéastes comme James Brout et George Belson ont débuté ici. San Francisco est avec New York l'un des deux centres où se concentre le cinéma underground, et on a de bonnes relations avec ces cinéastes. Mon assistante, Edith Kramer, pourrait vous en dire plus à ce sujet car elle travaille avec eux. On projette leurs films chaque fois qu'ils ont de nouveaux films et on organise les premières. On leur sert aussi d'archives pour les originaux de leurs négatifs. On a une salle bien conditionnée où les cinéastes indépendants de la région apportent leurs originaux et nous les gardons. Voilà donc les trois principales communautés que nous avons ici, mais on ne trouverait pas à Los Angeles le genre de relations qui existe entre ces trois communautés ici.



Début d'Été (*Bakushu*, 1951) de Ozu Yasujiro, cinéaste dont le P.F.A. possède de nombreux films et que des cinéastes comme Allio ou Akerman ont découvert à Berkeley. Le P.F.A. est pour quelque chose dans la découverte tardive que nous faisons des films d'Ozu en France. (Photo CdC).

Cahiers. *J'ai été surpris de voir à la même table Robert Kramer et Coppola : le cinéaste le plus pauvre et le plus riche, ensemble.*

Luddy. Ça arrive très souvent ici, pour moi ça n'est pas étonnant, mais j'imagine que pour vous, c'est très étonnant.

Cahiers. *Pour moi c'est impossible.*

Luddy. En France ça n'est pas possible, je ne peux pas l'imaginer. Par exemple Gérard Oury...

Cahiers. *Gérard Oury n'est pas le Coppola français...*

Luddy. Qui est le Coppola français?

Cahiers. *Il n'y a pas de Coppola français.*

Luddy. Peut-être Costa Gavras ou quelqu'un comme ça... C'est pourquoi je préfère que la cinémathèque soit ici; à Los Angeles, elle serait trop près de l'industrie commerciale.

Cahiers. *Mais vous êtes dans une situation très spéciale, parce qu'il semble qu'il y ait un retour à l'artisanat à San Francisco. Les gens veulent contrôler entièrement leur travail. Carol Ballard m'a dit cela, pour Coppola c'est la même chose.*

Luddy. Oui. Coppola et George Lucas sont en train d'expérimenter quelque chose de nouveau dans le cinéma américain : les réalisateurs, non seulement produisent les films, mais ils leur appartiennent en propre, le négatif leur appartient. Coppola a fait ça avec *Apocalypse Now.* La United Artists en est seulement le distributeur pour sept ans en Amérique. Elle a fait une avance distribution, le film n'est pas à la compagnie de distribution, il est à Coppola personnellement. Je crois que le négatif de la prochaine production de George Lucas lui appartiendra aussi en propre. Francis a fait une autre chose incroyable : *Private Conversation* a été produit et appartenait à la Paramount, et il l'a racheté à la compagnie. Alors maintenant, il possède le négatif de ce film. Même si un cinéaste comme George Lucas ne fait pas des films dont le contenu va à l'encontre de Hollywood, (le contenu est du pur Hollywood) il y a malgré tout un progrès, dans le sens que le cinéaste possède et contrôle entièrement le film; et il peut ensuite faire des films avec un nouveau contenu. Je crois que c'est une bonne expérience qui se passe ici.

Cahiers. *Quel genre de cinéma préférez-vous? Est-ce qu'il y a des réalisateurs, des périodes historiques que vous aimez mieux?*

Luddy. Ça varie. J'étais à Berkeley dans les années 60, alors je m'intéresse plus particulièrement au cinéma politique et progressiste, au cinéma du Tiers-Monde. Je m'intéresse spécialement au cinéma engagé américain des années 30, qui est négligé, les films de la frontière, sur les ouvriers. On essaye de faire revivre ce que nous appelons « le chapitre manquant du cinéma américain », le cinéma militant des années 30 que les cinéastes d'aujourd'hui devraient absolument connaître car il y a beaucoup de leçons pour eux là-dedans. Beaucoup de fautes dans les films d'actualités auraient pu être évitées si les cinéastes avaient connu ce qui se faisait avant. Je m'intéresse à certains films classiques de Hollywood, en ce moment nous faisons de la recherche dans les films noirs, parce que je crois que le film noir des années 40, de la fin des années 40 et du début 50, décrit le mieux la qualité de la vie dans la société américaine de l'après-guerre : l'avidité, la médiocrité, la criminalité, tout le côté sombre dans les relations entre les gens et dans les relations sociales en Amérique, tout ça est vraiment très bien décrit dans certains de ces films.

Cahiers. *Je crois que Brecht s'intéressait beaucoup à ces films quand il était à Hollywood.*

Luddy. Oui. Même les films de Douglas Sirk, maintenant considérés comme des films noirs, étaient considérés comme des mélos. Mais si vous les voyez aujourd'hui, ce sont de vrais mélodrames. Ces films sont des critiques très sombres, pessimistes, de la qualité de la vie de la classe moyenne américaine. De vrais cauchemars. Nous n'avons pas vu ça dans notre enfance, alors c'est très intéressant d'un point de vue sociologique de voir ces films aujourd'hui; ces sombres mélodrames du genre Fritz Lang, je les aime beaucoup. Quoi d'autre? Je m'intéresse aussi beaucoup au cinéma européen de l'est et au cinéma soviétique, parce que j'ai voyagé en Union Soviétique et je crois que l'on fait des films plus sérieux et véritablement plus moraux en Union Soviétique que dans ce pays, en dépit de tous les problèmes qu'il y a là-bas, et j'aime en particulier les films des républiques de Georgie, de Kirghizie.

Il y a des films merveilleux qui sont faits là-bas, et j'essaye de les faire connaître autant que je peux. J'aime aussi tout le cinéma muet en général. Il y a une autre chose que l'on essaye de faire ici et qui me préoccupe beaucoup, c'est de travailler avec des jeunes enfants de 6 à 16 ans; pendant la journée nous avons un programme pour des groupes de jeunes écoliers, et quelqu'un de notre équipe, Linda Artel, sélectionne un programme de films pour eux et en parle après; on travaille aussi avec les écoles qui viennent deux matins par semaine et Linda sait très bien choisir les films qui pour eux sont bien meilleurs que ce qu'ils voient à la télévision et que la plupart des enfants n'auraient jamais l'occasion de voir. Elle leur donne une sorte de commencement d'éducation dans le cinéma parce qu'ils sont complètement abrutis par ce qu'ils voient à la télé, c'est de la soupe. Ils n'ont pas idée de ce qu'il peut y avoir. Par exemple, quand Rossellini est venu ici, on a fait une séance pour que des centaines d'ado-

lescents noirs et mexicains des collèges puissent voir *Man Struggle for Survival,* et Rossellini nous a envoyé un télégramme pour dire que c'était la meilleure expérience de sa vie, en tant que réalisateur, d'avoir eu ce public. Et c'était bon aussi pour le public qui est parfaitement capable de comprendre un film de Rossellini et de l'apprécier, mais on ne leur en montre jamais. Alors pour nous, il est plus important de trouver et de développer cette relation avec les jeunes que de faire plaisir à des cinéphiles fanatiques. Une cinémathèque devrait servir tous les publics. J'essaye d'éviter de devenir un club privé pour cinéphiles fanatiques, parce que c'est quelque chose de stérile. Si vous avez le temps, j'aimerais que vous rencontriez Linda et que vous puissiez parler avec elle pour savoir ce qu'elle fait. Je crois qu'on devrait écrire là-dessus et que ce soit publié. C'est une sorte de programme expérimental, notre travail avec les jeunes. Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de cinémathèques qui fassent ça, et c'est vraiment très bien. Nous avons des séances publiques en soirée, et dans la journée nous avons deux salles où viennent les cinéphiles, les professeurs, mais aussi des jeunes et des gens qui ne s'intéressent pas particulièrement au cinéma mais qui s'intéressent à certains sujets qu'ils peuvent étudier à travers le cinéma.

Cahiers. *Avez-vous le projet de faire des films ou d'écrire sur l'histoire du cinéma?*

Luddy. Moi personnellement? J'ai beaucoup d'idées de ce genre, mais pas assez de temps. Rien que le travail courant ici me prend 7 jours par semaine et 10 heures par jour. Je m'occupe aussi du Festival de Telluride et un peu aussi de celui de New York et de San Francisco. Je m'occupe aussi d'une nouvelle organisation qui s'appelle la « Film Fund », une organisation politique qui finance les films documentaires progressistes, alors je n'ai tout simplement pas le temps de faire tout ce que je voudrais. J'ai aussi le projet d'écrire une histoire du cinéma américain mais je n'ai pas le temps. J'ai aussi le projet de faire une histoire mondiale du cinéma avec Peter Van Bagh, qui est un critique de cinéma finlandais. Il a écrit une histoire du cinéma en finlandais, une langue que personne ne lit; et je crois, d'après des traductions que j'ai vues, que c'est le grand livre nécessaire sur l'histoire du cinéma.

Cahiers. *Il a écrit l'histoire de tout le cinéma?*

Luddy. Oui, et lui et moi voudrions travailler ensemble, mais il faudrait que je ne fasse rien d'autre pendant un an pour travailler avec les traductions et l'écrire en anglais. Il n'y a pas d'histoire du cinéma valable en anglais. Ce livre n'existe pas. Celui de Sadoul n'est pas traduit; Mitry n'est pas traduit, aucun de ces livres n'est traduit. Il y a quelques histoires superficielles, mais rien de vraiment bon et profond. Je crois que le livre de Peter Van Bagh serait très important. Je vais vous montrer le livre. Je vais vous donner son adresse, vous devriez le connaître. Il habite en Finlande mais il vient souvent en France. Si vous regardez les illustrations du livre vous pouvez vous rendre compte de son point de vue. Il y a une section formidable à la fin, où il y a une photo de tous les réalisateurs, certaines qu'on a jamais vues. La seule photo qu'il n'a pas pu avoir est celle de Chris Marker. J'aimerais vraiment trouver le temps de faire une histoire du cinéma en anglais, basée sur celle-là et la compléter aussi.

Cahiers. *C'est un problème, maintenant, il n'y a plus d'historien du cinéma, Sadoul est le dernier en France, peut-être Mitry...*

Luddy. Il y a un très bon livre en anglais maintenant sur l'histoire du cinéma muet, de William K. Everson, qui s'appelle « The American Silent Film ». J'ai aussi un projet avec Scorsese pour le début de l'année prochaine, j'aiderai à organiser la production et le financement d'un film de Scorsese sur Michael Powell, le réalisateur anglais - les *Cahiers* devraient s'intéresser à lui – parce que Powell a eu une énorme influence sur les réalisateurs américains, Coppola, Scorsese, tous. Personne ne connaît ses films mais il devrait compter parmi les réalisateurs. Il y a eu une rétrospective de ses films il y a 4 ou 5 ans en Belgique. Il habite toujours en Angleterre, et je vous assure qu'il y a quelque chose là-dedans. J'espère produire le film avec Scorsese en février... et puis je continue à travailler ici.

Cahiers. *Est-ce que la « P.F.A. » a l'intention de publier des livres sur le cinéma?*

Luddy. Oui, on a déjà fait quelques livres, je vous en donnerai, qui sont basés sur des rétrospectives qu'on a présentées ici. Je vais vous montrer le projet qu'on va faire avec Peter Van Bagh : il y aura deux histoires du vingtième siècle. La première série s'appelle « The Turning Point of the 20th Century ». Il y aura une grande série avec des documentaires et des longs métrages sur la première guerre mondiale, la Révolution russe, les années 20, la collectivisation en URSS, la Dépression, le Front Populaire français, la guerre civile espagnole, la guerre en Chine, la deuxième guerre mondiale etc. La deuxième série s'appellera « The Secret History » - le film comme baromètre, - où les films reflètent subjectivement leur époque, avec des films comme le *Mabuse* de Lang, *Blue Angel, La Marseillaise* de Renoir, *Ossessione* de Visconti, *Day's Wrath* de Dreyer, *Les Dames du Bois de Boulogne* de Bresson, *Le Jour se lève, Quai des Brumes,* les films noirs, *Cronaca di un amore* d'Antonioni, *Allemagne année Zero, India,* des films de Bergman, Ray, Kenneth Anger, Godard... *Greed, Mildred Pierce, ... Written on the Wind* de Sirk, *The Treasure of the Sierra Madre, Johnny Guitar, Citizen Kane, A Star is Born, America America, The Giant, California Split, A King in New York, While the City Sleeps,* etc.

Cahiers. *Est-ce que c'est le projet d'un livre?*

Luddy. Non, c'est une série de films qu'on présenterait avec Peter Van Bagh. Il travaille en Finlande mais il aime venir ici, la Finlande est un petit pays... J'espère trouver l'argent pour le faire venir ici pendant longtemps et travailler ensemble... Enfin vous devriez le contacter, il est très sympathique. Et puis il y a autre chose que l'on espère faire : on a le projet de développer notre collection de films chinois. On a réussi à trouver les films japonais qui étaient dans ce pays et il y a beaucoup, des centaines et des centaines, de films chinois faits à Hong Kong, Shanghaï et même dans la République Populaire de Chine et qui ont été projetés dans les cinémas de Chinatown pendant 20, 30, 40 ans et on en a que 5, on a réussi à en trouver 5 ! C'est un domaine du cinéma qui est presque complètement délaissé dans le monde entier. Ce qui se faisait à Shanghaï en 1947, à Hong Kong en 1952... Il y avait des studios progressistes à Hong Kong.

Cahiers. *Pensez-vous que les films sont à San Francisco?*

Luddy. Il y en a beaucoup qui sont à San Francisco. Mais on s'aperçoit que les chinois sont un peu paranoïaques et secrets quand on va les voir pour leur demander des films. Ils pensent qu'on est comme la police et qu'on va leur faire du mal ou que l'on a des moyens pour se faire de l'argent avec les films et qu'ils n'auront pas leur part. Alors ils sont très méfiants et on ne rencontre pas beaucoup de coopération. Mais on a 5 films maintenant et cela prend beaucoup de temps et d'énergie, et j'espère trouver le temps et l'énergie ! Ça complèterait notre collection asiatique. On est en train de découvrir qu'il y a des films des Philippines, des films faits à Manille dans les années 40, 50 et qui sont dans différents endroits de la Californie et à San Francisco, où il y a une énorme communauté philippine. Il y a des cinémas à San Francisco qui ne passent que des films philippins. Notre prochain projet à long terme serait de monter une grande collection de films mexicains, chaque ville de Californie a des cinémas mexicains et il doit y avoir des films. J'ai bien peur qu'il n'y ait probablement pas beaucoup de bons films mais quand même, pour suivre le conseil de Langlois, on devrait les avoir.

(Propos recueillis au magnétophone par Serge Toubiana. Traduits de l'américain par Françoise Gloriod).

CRITIQUES

FLAMMES
(ADOLFO G. ARRIETA)

Les pompiers surtout. Les bottes, le casque enfoncé, et voir leurs yeux dessous, qu'est-ce que c'est excitant ! Quand ils défilent, ça me rend toute chose... Il faut dire que le feu, les incendies, ça c'est excitant. Si j'avais été un homme, j'aurais été pompier. La voiture rouge, la lance à incendie, tout, quoi ! (Yvonne, in « Les femmes, la pornographie, l'érotisme », de Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, Éditions du Seuil, collection « Libres à elles », 1978.)

On ne voulait pas leur donner plus d'un jour de repos, dans la crainte que vivant chez eux sans métier, ils s'adonnassent à la débauche (Archives nationales des Pompiers de Paris 01-360. Notice sur le guet)

Cocteau, qu'Adolfo G. Arrieta tient pour son maître, se plaisait à répéter qu'il n'était pas spirite, mais ébéniste. On croyait qu'il faisait tourner les tables, il se contentait, avec la plus grande conscience professionnelle, d'en fabriquer. Par une pudeur paradoxale, la rapidité et la précision du trait se dissimulaient, dans ses films, derrière une élégance.

Il n'est pas impossible que le malentendu se reproduise aujourd'hui avec Arrieta, et qu'on ne voie en lui qu'un esthète vaporeux ou un truqueur snob. Si je trouve, pour ma part, que *Flammes* est un film admirable, ce n'est pas au nom de je ne sais quel indicible charme ou fumeuse poésie, mais en raison de l'intelligence et de la complexité du scénario, de la justesse dans le choix, le jeu d'acteurs et les dialogues, de la précision musicale de la mise en scène. Le film, avec l'humour d'un raisonnement par l'absurde, démontre un bizarre théorème touchant à l'angélisme et donc à la perversion. Chacun des membres du petit monde qui s'y tracasse, en effet, est en quête non pas exactement d'un objet d'amour, encore moins d'un partenaire sexuel, mais – eu égard au trouble généralisé quant à l'assignation de tel ou telle à un sexe déterminé – d'une *âme soeur* susceptible de participer au même *jeu*.

Soit un autre « théorème », celui, par exemple, du film de Pasolini portant ce titre. Supposons qu'il s'agisse, au lieu d'un invité sans racines, du pompier de la caserne voisine, que la fille de la maison bourgeoise, après l'avoir dragué, veuille – le trouvant fort beau – l'avoir pour elle toute seule, qu'elle s'enferme avec lui dans sa chambre pendant des jours et des nuits, et que père, frère, bonne, affectueux, inquiets et vaguement jaloux, se mettent à la harceler, à vouloir savoir ce qui se trame, à cogner sans cesse à sa porte : « veux-tu sortir, veux-tu sortir », comme on fait aux enfants qui s'isolent, on ne sait trop pourquoi, ou on sait trop pourquoi, aux cabinets (lieu privilégié, pour Proust, de la rêverie, des larmes, de la lecture et de la volupté) : ce serait, d'une certaine façon, *Flammes* (anciennement « Dans les bras du pompier fantôme »).

Contre les symptomatologues – pères, préceptrices,etc. – maniaques du diagnostic qui croient qu'il n'y a pas de fumée sans feu (qu'un comportement qu'ils ne comprennent pas ne peut être que le signe d'un esprit vagabond, d'obsessions malsaines ou d'une raison qui vacille), Arrieta, entièrement du côté de son héroïne Barbara, prend le parti de ceux qui savent qu'il n'y a pas de fumée sans fumeur, c'est-à-dire d'incendie sans pompier.

Sauf qu'il s'agit d'un faux incendie et d'un pompier de fortune, de quelqu'un déguisé en pompier, et, comme il l'avouera plus tard, « pas par vocation ». *« On rencontre enfin ses voisins quand on contemple avec eux son immeuble en feu »*, écrit Jerry Rubin dans « Do It ». Mais si l'on habite une maison isolée et que les voisins (père, frère, cuisinier, préceptrice) sont précisément les gens qu'on ne veut plus rencontrer, si l'on n'a au contraire qu'un seul désir, *rencontrer un pompier*, que reste-t-il à faire ? Simuler, comme Barbara, un incendie chez soi.

Un pompier ou *ce* pompier? Toute la complexité du film est là. Rappelons-nous, par exemple, *Comment Yukong déplaça les montagnes*, de Loridan et Ivens, épisode, si ma mémoire est bonne, *Une femme une famille*. Une chinoise y est interrogée : « Aimez-vous votre mari ? – Oui, bien sûr – Vous arrivait-il autrefois de penser à l'amour, au mariage? – Oui – Comment imaginiez-vous, alors, votre futur mari? – Il serait honnête et travailleur, il aurait une bonne idéologie, et il aimerait profondément le Président Mao ». On peut en déduire, si l'on se réfère aux estimations politiques alors en vigueur sur le nombre de mauvais éléments dans le peuple chinois (moins de 10%), que cette femme aurait pu aimer environ 350 millions d'hommes. Il est vrai qu'elle était sur des positions de classe prolétariennes. La Barbara d'Arrieta, elle, a le malheur de n'être qu'une bourgeoise, aussi c'est *cet uniforme-là* qu'elle aime (de pompier, pas de CRS, de militaire ni de garde rouge) et c'est *ce pompier-là* qu'elle veut (entre tous ses collègues, et contre le copain qui, venant à sa place lors d'un premier rendez-vous, insiste pourtant pour rester).

Grand sujet que celui de *Flammes* : pour aimer l'uniforme, on n'en a pas moins le goût de la singularité. Pour être en état de disponibilité amoureuse, on n'en est pas moins exclusif quant à son choix d'amour. Et c'est d'abord cela qu'il faut apprécier du film, de son climat : cette torpeur un peu vide, ennui léger et férocement occupé qui ne signe pas



Caroline Lœb dans *Flammes*, d'Adolfo G. Arrieta

seulement une appartenance de classe (le désoeuvrement et l'oisiveté de « ceux qui peuvent se le permettre », vite inducteurs, chez un spectateur qui s'y arrêterait, d'agacement ou de rejet), mais bien le bercement quotidien caractérisant l'état de vacance de ceux qui *savent déjà* qu'ils vont tomber amoureux, mais pas encore exactement de qui. Et cela vaut pour *tous* les personnages de la fiction.

Flammes pratique une ironisation discrète du roman familial du névrosé et des fictions oedipiennes. Père et préceptrice, je l'ai déjà dit, s'activent à déchiffrer le comportement de Barbara, à lui assigner des causes et à en redouter les conséquences. Ils prennent très au sérieux ses absences. Lecteurs de Freud sans doute, ils n'ignorent pas que pour l'enfant le jeu n'est pas l'opposé du sérieux, mais que jeu et sérieux, indissociables, s'opposent à la réalité. Malheureusement pour eux, jeu, sérieux, pour Barbara, sont du *même côté que le réel*, et si elle fuit, c'est, comme l'écrit Musil de l'amoureuse, non dans l'imaginaire, mais « lâchement dans le réel ». Arrieta, au fond, sait bien que le problème n'est pas celui de la névrose des enfants, mais bien de celle des parents, il connaît la minérale indifférence souriante des mères (celle-ci va tenter de transplanter des fleurs méditerranéennes au Mexique, pour voir, et fuit dès que survient sa fille), la pathétique inconsistance des pères. Dans *Flammes*, ce sont les éducatrices qui rêvent, comme dans le roman familial du névrosé, d'enlèvements délicieux, de généalogies truquées et de complots, qui s'évanouissent théâtralement dès qu'elles en ont l'occasion. C'est le père, pauvre Laïos, qui est aveugle et ne sait pas jouer, avec qui « on ne peut rien imaginer », et qui, voulant entrer à son tour dans la partie, échoue dérisoirement. Au fond, *Flammes* dit à peu près la même chose que le *Pinocchio* de Comencini : que les parents croient les enfants malades, qu'ils ne savent pas jouer à confondre réel et fiction, et qu'il revient donc aux enfants d'inventer les pères, faute que ceux-ci existent. Je connais peu de plans aussi émouvants que celui, dans son insistance et sa durée, vers la fin du film, peu avant le départ de Barbara, où le père, ayant dit : « J'ai été très inquiet pour toi », s'entend répondre : « Et moi aussi pour toi, sais-tu », puis lâche le morceau, s'avoue complètement paumé, rongé de solitude, désireux d'épouser la préceptrice. Laisse tomber le masque de ceux qui ne savent pas se déguiser.

Tout à l'heure, j'ai cité Pasolini, avec *Théorème*. L'ouverture de *Salò* m'est revenue à la mémoire, le moment où les fascistes vont rafler les jeunes garçons et les jeunes filles de la ville, les passent en revue et les évaluent, puis décident qui mérite d'être convoqué à leur jeu. J'ai toujours vu dans cet instant comme une métaphore du choix d'acteurs, de la sélection du casting marquant la genèse d'un film. Je n'irai pas jusqu'à dire, ce que Godard fait, que de cette manutention d'acteurs au fascisme il n'y a qu'un pas, et que *Salò* le dit à la lettre, mais il y a tout de même là, de la part de Pasolini, comme l'indication d'une certitude aiguë quant au caractère fondamentalement prostitutionnel de l'acteur. En tant qu'à chaque instant soumis à l'évaluation de l'autre. C'est d'un savoir sur cela que me paraît procéder, dans les films d'Arrieta (*Les Intrigues de Sylvia Couski*, *Tam-Tam* surtout), l'insistance sur les artifices, la parure, le travesti et l'ambivalence sexuelle. Avec, dans *Flammes*, la volonté de ne pas limiter la question de ce que *vaut un corps* à la simple relation spectatorielle (ce que le mot photogénie désigne pudiquement) ou à un aspect limité de la fiction (X désire Y), mais de l'étendre à *tous les personnages* et à *tous les niveaux* du film. On aurait tort, à mon sens, de ne voir dans les innombrables « je te trouve adorable », « tu es très beau », « je la trouve pas mal », « crois-tu que nous pourrions jouer ensemble ? » qui parsèment le film, que de simples formules de politesse dénotant l'appartenance à une marginalité de luxe, ils sont les remarquages dans la fiction d'une dimension d'évaluation que les fictions ont justement pour objectif, le plus souvent, de masquer ou de limiter. Peu de films ont eu pour moteur, autant que celui-là, la question de ce que je tu il elle pense qu'il est « possible » de faire avec l'autre. Exemplaire à cet égard est la scène où Barbara se rend au poste de secours pour choisir « son pompier », avec l'inversion sexuelle quant à la situation prostitutionnelle classique : ce sont les pompiers qui sont là, en attente d'un appel, épinglés



Xavier Grandes dans *Flammes* d'Adolfo G. Arrieta.

et alignés par la longue focale, cigarette à la main ou au bec, peut-être même pas conscients d'être exposés au regard. Modulation savante, délicate, des champs-contrechamps entre la « cliente » et les « professionnels », jusqu'au moment où l'objet du choix apparaît seul dans un plan, le pas lourd, un peu traînant (de quelle « passe » revient-il ?). Capture et connivence instantanée : « C'est toi que je veux », « je sais déjà que tu m'as choisi ». Suspense muet, quasi hitchcockien. Comme sera hithcockienne également, un peu plus tard, une autre scène, à dominante sonore cette fois, quand se fait entendre, de plus en plus proche, la sirène des pompiers, avec ce montage alterné des plans de visages marqués d'étonnement, d'inquiétude, de ravissement ou de peur. Arrieta a bien compris que le suspense n'était pas un genre limité, mais une dimension essentielle du cinéma, et qu'en définitive rien n'était joué dans un film que le jeu du « dans l'eau dans le feu », et cela jusqu'au « tu brûles » final. *Flammes* entretient une curieuse relation amoureuse avec un cinéma hollywoodien raffiné et maniériste (les meilleurs Minnelli, Cukor, Quine, Edwards), qui n'est ni de citation ni d'incorporation, ni de parodie ni de nostalgie, mais plutôt de capture et de mise à nu de la part, dans ce cinéma, enfantine, à la fois rusée et un peu idiote. Compte tenu des moyens dérisoires dont dispose Arrieta et de sa passion propre du cinéma (plus proche au fond de Cocteau), c'est un maniérisme non de surcharge, mais d'économie et de concision (1).

Je voudrais insister, pour finir, sur la question des acteurs, la pertinence de leur choix dans tous les films d'Arrieta, et une sorte de doigté incomparable dans leur direction ou leur laisser-aller. Cela me paraît aujourd'hui inestimable. Combien de films sont, et de plus en plus, atrocement distribués et joués. Je ne parlerai pas, à propos de *Flammes*, des acteurs principaux, tous magnifiques (Caroline Loeb, Dionys Mascolo, Xavier Grandes...), mais d'un personnage secondaire, celui de Jim. Je me suis longtemps demandé d'où provenait son « obtusité » et l'impression malaisante qu'il suscite. Ce n'était pas la gaucherie penaude du corps, ni la façon ahurissante de s'extasier en hurlant sur la succulence d'un gâteau, ni celle de raconter que le feu l'obsède depuis qu'il a joui à l'incendie de sa maison qu'il croyait vide, avant d'apprendre que sa famille y avait péri, mais quelque chose, comme je m'en suis rendu compte plus tard, comme : *couleur de roussi*. Quelque chose d'imperceptible, du côté de la chevelure (pas du tout rousse pourtant) et d'un empourprement passager du visage et du cou. Délire, hasard ? Cela n'est pas sûr. Mizoguchi prétendait bien contrôler la dilatation pupillaire d'un de ses acteurs. Méfiez-vous de la modestie d'Arrieta. Il n'a pas l'air, comme ça.

Jean Narboni

1. Il faut en finir avec le mythe condescendant d'un Arrieta « doué mais tellement amateur ». Réalisé avec 15 millions d'anciens francs, *Flammes* est un film à faire honte, par son exactitude, à bien des « gens du métier ». Sur *Flammes* comme révélateur de la niaise suffisance critique (il y a comme ça un film par an : *Le Théâtre des matières*, *Made in U.S.A. and Germany*), voir ce numéro p. 67.



DE HANDKE
(LA FEMME GAUCHÈRE)

A

AKERMAN
(LES RENDEZ-VOUS D'ANNA)

Points de vue

1

La Femme gauchère est d'une certaine manière le mini événement culturel de cette rentrée universitaire. On convoque des gens compétents pour en parler dans les media. De l'avis de certains spécialistes, il y aurait là une conjonction heureuse entre un lyrisme romantique allemand et une philosophie zen (ou l'inverse) transcrite en images brillantes, dans lesquelles d'autres (spécialistes) décèlent l'injonction implicite d'un « jouissez de cette forme pure ! », métaphysique de la représentation qui intronise la stase (forme plus ample qui incorpore les émotions dans la culture zen) à des fins douteuses d'asservissement du regard dans la contemplation fascinée de l'objet.

Ces quelques éléments suffiraient, si le film s'y réduisait, à le rendre agaçant ; vanité d'un exercice de maîtrise à vocation purement formaliste. Il faut voir plutôt, dans le vernis qui recouvre *La Femme gauchère,* une fine pellicule (comme le vernis d'un tableau qui peut être bon ou mauvais), la recherche d'un miroitement de l'image afin de faire briller (faire ressortir) ces éléments épars de la réalité quotidienne et banale, redupliqués minutieusement par le prisme de l'objectif et fétichisés comme tels, de par leur simple comparution sous cet oeil qui l'enregistre : un pétale qui tombe, une flaque d'eau-miroir, des feuilles qui volent après le passage d'un train. Cette captation du réel pour lui-même sous l'instance objective d'un regard, c'est précisément ce qui est à l'oeuvre dans la peinture hyperréaliste : *« Le réel pour le réel, fétichisme de l'objet perdu, non plus objet de représentation mais extase de dénégation de sa propre extermination rituelle »* (Baudrillard).

La Femme gauchère, écrit Peter Handke, « est partie d'une image, celle de femmes seules, chacune chez elle, dans leurs maisons emboîtées ». Spectacle qu'il surprit un soir d'hiver au pied d'un lotissement. « Je sus à ce moment-là que j'avais à raconter une histoire pour laquelle il y avait là l'image qui déjà l'englobait ; et de plus cette image était celle que l'histoire représentait tout de suite sous forme de film ». *« Hallucination esthétique de la réalité »* (Baudrillard) : la réalité dépassait la fiction avant même sa médiatisation par le corps du texte ou par l'espace du film (laisse entendre Peter Handke). C'est la réalité elle-même qui est tout de suite perçue comme hyperréaliste, et le roman (écrit comme un film) puis le film, ne font que redoubler ce procès de simulation du réel.

« Le peintre hyperréaliste dérègle la machine photo optique en lui faisant donner plus qu'elle n'a reçu. Comme l'hystérique qui veut un maître sur lequel elle puisse régner, la technique hyperréaliste révèle le travail de peindre comme travail hystérique » (Lyotard). Handke romancier s'empare de la caméra (se met au cinéma), semble-t-il, pour repasser sur le corps du texte de sa propre énonciation ; en le faisant répéter par la machine photo optique, il l'alimente, en rajoutant des intensités chromatiques (brillance de l'image), en élevant le jeu des ombres et des lumières (changement brutal des intensités de lumière dans les séquences en extérieur).

Dans le film s'inscrit en permanence ce désir de soumission à la machine (immanence fulgurante de l'objet sous l'oeil qui l'enregistre), alterné par le désir de la faire dérailler, de lui montrer ses insuffisances, ses faiblesses, notamment celle de ne pas pouvoir s'adapter, s'autoréguler automatiquement aux variations de lumière (1), ou celle de ne pas pouvoir enregistrer plus de douze minutes du temps réel sans changer de magasin donc de plan (d'où sans doute, dans le film, la systématisation de cette insuffisance par l'utilisation de plans courts, volontairement tranchés, nous frustrant de la présence des personnages, qu'on retrouve par bonds successifs campés en des lieux différents : l'inverse du raccord en douceur qui, en général, tente de masquer l'imperfection de la machine, Handke s'attache au contraire à en montrer les défaillances). Le caractère hyperréaliste du film tient en cela plus à sa genèse, dans ce qu'elle induit, convoite, comme positionnement de désir, qu'à un strict traitement formel, derrière lequel le réalisateur voudrait s'effacer, pour mieux tirer les ficelles.

Cette posture de désir hystérique vis-à-vis de la machine cinématographique est d'ailleurs mise en scène dans le film par l'allusion à Wim Wenders par Rudiger Vögler interposé. Wenders était jusqu'à présent le maître-d'oeuvres-en-images de Handke, il faisait des films à partir de ses scénarios et de ses romans. Or, l'acteur d'élection de Wenders est placé dans le film en position de dépossession par rapport au cinéma : il est un acteur au chômage (air glauque et mine défaite, il se fait faire la leçon par le père de la femme gauchère), mais il est investi d'un désir fou pour la femme d'élection de Handke (Edith Clever) : « ces derniers jours je ne pouvais rester en place à force de vous désirer », lui confie-t-il dans un café. Cette assertion pourrait se traduire en ces termes de désir à l'adresse de Wenders : « Je te reprends ce que tu m'as pris (le cinéma) pour que tu m'en aimes encore davantage ».

Cependant *La Femme gauchère* ne disparaît pas derrière le désir hystérique de son auteur vis-à-vis du cinéma, car c'est son histoire à elle dont il est question, au delà du vernis qui l'enrobe, vernis sur lequel achoppent les spectateurs avertis et dans lequel ils voient le piège où l'on tenterait d'engloutir leur regard. Son histoire à elle, c'est précisément le refus intolérable, presque irrecevable, de la mise en scène de cette compulsion hystérique du désir, dont son époux, Bruno Ganz, va faire les frais. Elle la refuse brutalement, rompant toute possibilité d'énonciation, d'un discours qui viendrait là en révéler les causes. Refus d'en être l'émetteur et le récepteur. En fait, il s'agit d'un rejet du rôle de mère dans son acception sociale, c'est-à-dire ce lieu de convergence où le désir se formule en demande ininterrompue : demande d'écoute, demande d'amour. Alors qu'Anna dans le dernier film de Chantal Akerman investit cette place de *mère symbolique* (mère du monde) – en chaque ville, en chaque port (en chaque gare) un personnage l'assaille de sa demande formulée en discours : délire, monologue, confession ou plainte– la femme gauchère, elle, refuse de continuer à être ce réceptacle creux, cette grande oreille où résonne la parole vide. Elle fait le silence autour d'elle, elle se bouche les oreilles aux cris de son mari et à ceux de son fils. Un tel rejet quasi phobique se matérialise par une vision : une illumination (donc un flash, une image) qui inaugure le retour soudain à la primauté de l'imaginaire sur le symbolique (la parole), et dont tout le film va tenter de rendre compte. Régression si l'on veut à la toute-puissance des idées : stade archaïque, *animiste,* qui *« doit être considéré comme l'expression spirituelle de* l'état naturel de *l'humanité, où l'image du monde reflétée par le monde intérieur doit rendre visible cette autre image du monde que nous croyons reconnaître ».* (Freud, in *Totem et Tabou*).

La Femme, par la toute-puissance d'une image, va pouvoir retrouver l'état naturel (primitif) *d'avant la domestication* par l'homme. Domestication qu'il faut entendre au sens propre du terme : action d'apprivoiser, d'assujettir au sein d'un foyer, d'un ménage, et qui a pour corollaire l'a-sociabilité, la fuite de la société des hommes.

Telle est la véritable histoire de la femme gauchère, avec son épais manteau de renard qui la recouvre comme une peau d'ours, lors de ses errances dans la petite jungle de Clamart qu'elle va devoir réapprendre à connaître, une fois les barreaux de la cage brisés. Ce retour à l'état sauvage commence par une détérritorialisation – reterritorialisation de l'espace.

D'abord son refuge. Elle change les meubles de place. Dans la cuisine, lieu domestique par excellence, on la voit accomplir un étrange rituel avec le balai et les ustensiles d'usage quotidien qu'elle s'essaye à resituer différemment. Je dis « rituel », car il y a quelque chose de sacrilège dans sa façon d'accomplir cette tâche, une sorte de profanation d'un ordre établi, que ses gestes apeurés, saccadés, bouleversent en tâtonnant, comme s'il planait un vague pressentiment que cette mutation de l'ordre du monde domestique se retournera contre elle. A un autre moment, on la voit jeter dans la poubelle toutes les victuailles sous cellophane (civilisées et destinées à être cuites qui remplissaient le frigidaire).

On la retrouve le soir, partageant un repas de fruits exotiques (sauvages et crus) avec son fils, à même le sol. Une autre fois, elle vient flairer des rognures qu'elle allait jeter dans la poubelle, puis elle finit par les manger, attitude qui rappelle celle de l'animal femelle qui vient s'emparer des restes de viande abandonnés par ses petits.

Puis son territoire.

La femme, quand elle n'est pas occupée à traduire « Un Cœur Simple » de Flaubert (travail qu'il faut entendre comme opération cathartique et projective, par déplacement, sur l'asservissement de la femme), utilise la majeure partie de son temps à sillonner les proches



Rudiger Vögler, Edith Clever et Bernhard Minetti dans *La Femme gauchère*, de Peter Handke

environs de sa demeure, élargissant peu à peu le périmètre de ses déambulations. Mais il ne s'agit pas de longues et molles flâneries ; ces marches ressemblent plutôt à un *travail*, induit par une nécessité : celle de reconquérir un territoire, un peu comme les animaux longtemps prisonniers et relâchés dans la nature commencent par inspecter ce nouvel espace en le marquant de leurs traces, de leurs odeurs. La femme, elle, jalonne son territoire de l'empreinte de ses pas, avec cette démarche lourde que lui donnent ses souliers plats, comme si elle s'accrochait au sol en lui imprimant la détermination d'un corps qui doit réapprendre à fusionner avec l'environnement naturel.

Ce re-marquage de l'espace du réel, c'est la redécouverte des signes qui l'organisent en un réseau complexe, les noms de ses connexions : « Carrefour de la femme sans tête », « Rue de la Raison », « Allée de l'Avenir », en sont les codes grossiers de déchiffrage. Mais il faut entendre aussi re-marquage, comme dessillement d'un regard qui surprend les fragments épars du réel, telles les pièces allégoriques d'un puzzle, dont le sens se constitue par la juxtaposition des emblèmes : un boucher qui peint un coeur sur la vitre de sa boutique, un tabouret qui tourne tout seul, un train qui passe sur lequel passe une ombre. L'étrangeté de ce monde dit familier nous est renvoyée par le prisme du regard de la femme, mais après que le miroir de son imaginaire en ait réfléchi l'impact comme une surimpression. (Cette métaphore est volontairement photographique, car elle permet de saisir la femme et son regard comme machine spéculaire, caractéristique de la relation imaginaire au stade du miroir).

Le film décrit ainsi le dessin rhizomatique d'un parcours féminin qui doit s'acheminer pour retrouver *le lieu dit* de l'énonciation (de son mal, de son manque à être pour l'autre) par les voies dangereuses, les résurgences archaïques d'un univers animiste, magique, où les humains affrontaient des terreurs (celle du noir par exemple : elle laisse la lumière allumée toute la nuit ; celle du ciel : un gros nuage qui cache le soleil la fait paniquer et se perdre au milieu d'une allée), des émerveillements (son regard fasciné devant les jeux des deux enfants ou des scènes de la rue), des pulsions violentes irraisonnées comme des instincts (elle veut étrangler son fils), des tabous (le contact : elle tourne autour de ses semblables, refuse le contact, prohibition et désir de toucher alternés, notamment dans la scène où elle va serrer la main de Rudiger Vögler et où elle se recule effrayée par une décharge électrique transmise au bout de ses doigts). Toutes expériences qui, pour l'homme et la femme de ces temps primitifs, faisaient du monde visible le reflet magique de leurs mondes imaginaires. Mais peut-être le monde moderne se met-il à ressembler à la jungle originelle : un foisonnement de signes redevenus indéchiffrables à force d'avoir été simulés dans la spirale vertigineuse de la représentation dont on a perdu le référent initial. Comme dans la pensée sauvage, *« les choses s'effacent devant leurs représentations » (Totem et Tabou).*

L'hyperréaliste, peintre ou cinéaste, vient l'affirmer encore, se faisant l'esclave consciencieux de la satellisation du réel en montrant que l'art est partout, dans la réalité quotidienne et banale, même dans ces banlieues qu'on dit mortes (Clamart), même dans ces maisons vides où çà et là on peut voir une femme.

Danièle Dubroux

1. En général, dans les tournages en extérieurs, les variations de lumière imprévues dans une même séquence sont rattrapées à l'étalonnage, ou alors la scène est refaite. Dans le film, au contraire, ces différences d'intensité lumineuse sont utilisées comme éléments dramatiques. Le soudain obscurcissement du ciel déroute la femme qui rebrousse chemin, angoissée, en même temps qu'il provoque un malaise chez le spectateur, une sorte de chute en trou d'air.

2

Le parti pris par *La Femme gauchère*, on ne peut y rester insensible, car si je ne m'y trompe, c'est celui des parias ordinaires : les inélégants, les maladroits, les balourds. Comme l'éditeur incapable de verser du champagne sans le répandre, comme le mari plus bête que méchant, comme l'acteur hagard. Tous allemands et allemands en France comme le fut jadis le père de l'héroïne (on dit que les occupants, tout vainqueurs qu'ils fussent, ne savaient se comporter devant un garçon de café français).

A tous ces corps honteux, la femme, modèle de toutes les hontes parce que sans homme, va proposer son itinéraire exemplaire : aller librement, sans raisons, au fond de l'humiliation et du désarroi quotidien. Disons tout de suite que la description de ce voyage n'est pas dépourvue d'audace. Handke aurait pu réussir un film réellement inquiétant – et actuel – sur l'anorexie, sur l'imaginaire du corps blessé : je pense à cette scène où l'héroïne vide le contenu de son frigo, ou celle où elle termine les restes de son fils près de la poubelle. Plus subtilement encore, d'étranges assemblages signifiants nous sollicitent : une miette de pain trempée dans du vin, un ballon scié par un gosse.



Bernhard Wicki et Edith Clever dans *La Femme Gauchère*

Seulement tout cela n'existe que pour la leçon, de vie et de cinéma : grâce à la femme gauchère, nous découvrirons ce que notre pauvre vie de droitiers, de gauchers qui veulent s'ignorer, nous dissimulait : des rapports humains renouvelés parce que fondés sur la rencontre de l'instant, des tendresses délivrées de la conjugalité. Guidés par Robby Müller, nous laverons nos regards pour la beauté cachée de nos laideurs contemporaines.

Ici Handke croit pouvoir imposer le nom d'Ozu. Je ne ferai qu'une remarque : chez le cinéaste japonais, les « plans fixes » c'est-à-dire le regard soutenu qui ne bouge ni ne se ferme, expriment tout autant et dans le même mouvement le désir de préserver choses et gens du temps qui passe, et celui d'accompagner, yeux grands ouverts, dans les moindres détails, leur fuite silencieuse et inéluctable. Il n'y a chez Ozu aucune idée de salut et c'est pourquoi ses personnages et leurs décors, nous les aimons, nous les connaissons intimement, nous mourons avec eux du corps périssable de notre regard. Et si c'est plutôt joyeux c'est qu'Ozu, au contraire d'Handke, ne nous propose aucune promesse rédemptrice.

Il est vrai que pour Handke, à propos de ces « plans fixes », de ces silences allusifs et sentencieux paraissant tous nous renvoyer à quelque aphorisme consolateur, il serait impropre de parler de moyens de salut; de thérapie mentale au goût du jour plutôt, à suivre avec un régime alimentaire approprié.

Bernard Boland

3

I. La Femme gauchère

Une femme courbée tourne, littéralement, en rond. Des papiers gras s'envolent sur un quai de gare. Dans une grande maison vide, la femme attend, la femme reçoit. Est-elle émue? Non, elle mue.

L'histoire a de quoi séduire aujourd'hui : elle tombe à pic.

Je n'aime pas du tout le film de Peter Handke. (Si je l'ai supporté jusqu'au bout, contre une furieuse envie de partir dès les dix premières minutes, c'est dans l'attente - déçue - de ce quelque chose en plus qui allait venir justifier, expliquer la réputation flatteuse qui précédait le film). Il y a différentes façons de ne pas aimer un film : indifférence, mépris, hauteur, fureur, silence. Pour cette Femme *gauchère*, ça se complique quelque peu : il y a celle du film, et il y a celle des media. La femme du film pose stoïquement pour des photographies de mode, à l'intérieur d'une fiction où le défilement incessant de ses préoccupations intérieures est justement filmé comme un défilé de mode. Regard délavé pour une caméra qui lave plus blanc encore. La femme des media, elle, est porteuse de pain : tout ce qu'il faut pour (le mal de) vivre, aujourd'hui, dans une partie sur-culturée du monde. Personnage creux sur lequel on jette allègrement tout ce qu'on traîne dans ses poches : le film ne demande-t-il pas d'amener sa place avec soi? Quelle belle logique ! Quelle foi inébranlale ! Il suffit de retrancher, consciencieusement, mesquinement, tout ce qui, dans un film, *fait film*, pour que l'œuvre se pare de tous les mystères, pour que l'œuvre devienne exemplaire.

Exemplaire, oui : de la rigueur affichée, de la rigueur en fiches, de la prétention paranoïaque. Comment ne pas éprouver le ridicule qu'il y a à placer une telle entreprise sous la bannière, on vous le donne *en mille*, du cinéma d'Ozu. Là où Ozu filme scrupuleusement (et bêtement, bassement, trivialement) ce qui est le plus terre à terre dans les rapports humains, ce qui se désigne comme tel, ce qui peut seul se filmer parce que c'est de l'ordre du visible et du quotidien, du rituel et du signifiant, ce qui recommence toujours parce que la vie domestique est faite comme ça, pour ça, là où Ozu ne montre jamais rien d'autre que ce qui est platement dans le champ (et à vous, spectateurs, d'en faire ce que vous voulez !), Peter Handke, lui, fait sans cesse des appels d'air, des appels de hors-champ, de hors-sens, de hors-jeu, comme un joueur, terrifié à ce point par les règles de la partie, qu'il préfère les ignorer superbement (je suis au delà de la notion de réussite ou d'échec, je ne joue pas le jeu, je ne traite pas le sujet, je suis proprement intraitable).

Résultat : *La Femme gauchère* n'existe pas, le film n'est ni fait ni à faire. Comment, alors, se battre contre un moulin à vent?

Il est trop simple, et trop complaisant, de se laisser aller à cogiter sur un personnage qui n'existe que par sa posture. Le « ceci n'est pas une pipe » de Magritte ne se recopie pas si facilement au cinéma. Il eût fallu infiniment moins de psychologie pour que le personnage parvienne à n'exister que par la somme de ses gestes, des gestes qui auraient découragé l'interprétation au lieu de la solliciter. On aurait eu un film triste et énigmatique, là où il n'y a rien qu'une buvette avec, affiché à la porte d'entrée, « on peut amener son casse-croûte ».

Ceci dit, Peter Handke a un réel talent de psychologue. S'il ne se laissait pas aller à la voyance, il excellerait dans le détail juste, comme en témoignent les seuls moments à peu près réussis du film : les enfants cachés dans les valises, les enfants, encore, surgissant grimés, de derrière une porte, l'atmosphère un peu pornographique de la soirée avec l'éditeur ivre et gros. Des moments d'*observation*.

*

II. Les Rendez-vous d'Anna

1. Une femme très droite, très élégante dans les éternels mêmes vêtements qui lui collent à la peau, traverse, imperturbable, de grands espaces vidés de leurs habitants. Des gens lui parlent, sans qu'elle s'y attende, qu'elle semblait faite pour rencontrer. Est-elle émue? Sans doute oui, puisqu'elle mue.

L'histoire est très exactement contemporaine : elle tombe à plat.

J'aime beaucoup - encore qu'une partie en soit complètement ratée - le film de Chantal Akerman. (Ce ratage est à la mesure de l'ambition - plus nettement commerciale que dans les précédents films d'Akerman, ou plus exactement : plus sentimentale - d'un cinéma de plaisir,



Aurore Clement dans *Les Rendez-vous d'Anna*, de Chantal Akerman

un cinéma fait totalement pour se faire plaisir à soi, en essayant d'y entraîner le plus de gens possible. J'ai toujours pensé que le cinéma de Marguerite Duras - avec lequel Anna, dans ses voyages, prend ici résolument rendez-vous - était un cinéma de l'émotion bête, un cinéma pour tout le monde, un cinéma populaire. Et si Duras, ou Akerman, ne parviennent pas à le toucher complètement, ce public populaire pour lequel elles filment, c'est que le populaire n'y va plus, au cinéma.) Il y a différentes façons d'aimer un film : bouche bée, épaules étroites, air accablé, œil brillant, discours enthousiastes. On a peur qu'Anna ne soit aimée, ou haïe, pour de mauvaises raisons : pour le silence bergmanien dont elle s'entoure, pour le côté sans-terre avec lequel elle passe au travers des gens qu'elle rencontre, pour la saga d'exode et de fin du monde qu'elle symbolise. Non que ces éléments ne soient pas présents tout au long du film. Ils y sont : et comment ! Seulement, c'est bien dans ce comment, dans le commentaire dansé de l'air rance qui parcourt ces gares vides et ces lumières lunaires, dans l'effet de reconstitution sauvage qui accompagne le pas-à-pas de la fiction, dans la brutalité épaisse de ses effets d'ailes, c'est dans la haine tenace de tout ce qui n'est pas à proprement parler le film en train de se faire que se creuse l'écart d'avec le scénario qui l'a rendu possible. Et c'est là que le film nous attrape et nous agrippe, au tournant.

Anna est d'emblée un personnage de magazine de mode. Usée et rapée jusqu'à la corde, traquée de toute éternité par les objectifs implacables des photographes de mode. Elle ne se déplace que sous surveillance. Elle est un moment très bref épié par la durée d'un clic, un moment qui n'en finit pas de ne pas se terminer. Elle est le temps qui s'étire à vol d'oiseau, la tache qui sombre dans la mélancolie. Anna est l'abstraction faite femme : l'affamée.

D'Anna, Akerman ne retranche rien. Elle ajoute, colle, agglutine. L'épaisseur du personnage est telle qu'il est à prendre ou à laisser tel quel - encore qu'on ne puisse s'empêcher de l'alourdir en corps, qu'on le pare d'oripeaux personnels, qu'on lui colle à la peau. Fascination clignotante pour une apparition hagarde qu'Akerman se garde bien de ne pas exploiter à fond : il y a dans cette frénésie à ne vouloir que rien, à aucun moment, ne baisse en intensité, quelque relent d'hypnotisme dont je ne suis pas sûr qu'il constitue pour elle le meilleur des atouts.

L'épaisseur de la palette fait ici le poids de la toile : quelle belle lourdeur dans la platitude, quel poids des eaux dans l'entre-deux des corps !

Ceci dit, le ratage dont je parlais a de réels effets de dérapage : que ce soit dans certains aspects proprement stéréotypés du jeu de Cassel, dans la chanson d'Anna trop joliment doublée pour que le risque du faux y subsiste un seul instant, et surtout dans le choix de Massari pour la mère alors que Magali Noël était visiblement la vraie, l'idéalisme montre son joli nez : tentation de l'auto-portrait visiblement retouché dont devrait se méfier la jeune fille si son ambition est de devenir, comme c'est flagrant, une femme grand-cinéaste.

2. Akerman a ce point commun avec Duras : elle se pense comme la spectatrice privilégiée, et, d'une certaine façon, unique, de son film. C'est-à-dire qu'elle cherche à s'y faire plaisir, à s'y étonner, à s'y laisser mener en bateau. Le film, surtout, ne doit pas perdre de son mystère pour celui qui a pensé à lui, au moment où s'effectue la rencontre. « Je n'en crois pas mes yeux, je n'en crois pas mes oreilles. » Miracle et sur-

prise : ça vit, ça fictionne, je vis, je fonctionne. Étrange devis, ego-home. Renversement oblique de la norme qui veut que la femme soit une inconnue (et, dans le cinéma, une inconnue qui écrit une lettre) : ce n'est pas pour l'autre que je me pare de ma part (irréductible) de mystère, c'est pour moi-même. Avec l'assurance proprement insensée de l'enfant qui cherche à se faire peur (et y parvient), Akerman se ménage, dans le voyage qu'elle s'organise, des zones de clair-obscur qui lui font passer le pont : mes fantômes viennent à ma rencontre. (Il ne s'agit pas de fantasmes, mais d'apparitions, sous la forme de quelques-unes des figures possibles de la narratrice, comme mises en orbite, apparaissant et disparaissant à tour de rôle, sans qu'il y paraisse). Voyeurisme (de femme?) qui passe par une sorte d'auto-contemplation forcenée, permanente, attentive, dans un rapport de complaisance radical à sa propre image. Un rapport tel qu'il fait éclater la vague notion d'auteur, qu'il la mène à son terme le plus narcissique et outré, comme pour signifier sa fin : après moi le déluge, au delà de cette limite votre ticket n'est plus valable.

Rapport de compétition, et cependant d'indifférence totale, aux autres cinéastes à prétention d'auteur, à tous ceux qui s'auto-autorisent à s'exprimer, qui s'arrogent le droit insensé à la création.

« Que dites vous que je suis? »......... « Attention ! C'est un leurre : il est l'heure de remettre votre montre à l'heure ! »

Oui. On ne voit pas au nom de quoi on croirait ce que raconte un (ou une) cinéaste. Quand quelqu'un semble vous dire : « je ne suis pas plus qualifié qu'un autre pour parler de mon propre travail, il ne m'appartient pas plus à moi qu'à vous... », il faut prendre ce qu'il dit à la lettre, ne pas prendre les impressions dont il fait état pour plus qu'elles ne sont, et surtout pas pour des directives. C'est-à-dire qu'on est bien obligé, d'une manière ou d'une autre, d'aimer un film (en tout cas un film comme *Les Rendez-vou d'Anna)* contre son auteur. Croire Chantal Akerman sur parole donne des résultats catastrophiques, comme en témoigne le malheureux Alain Rémond dans sa critique du film (« Elle passe, elle est déjà ailleurs », *Télérama* n° 1504) : paraphrase mécanique, au mot près, des déclarations de la réalisatrice (qu'on peut lire quelques pages plus loin). Triste spectacle d'un homme, qui après s'être embarqué dans le voyage le plus organisé qui soit, affirme sans honte que chacun peut y trouver sa place, que rien ne nous force la main, et qu'on peut trouver à se loger dans les creux de la fiction. A quel prix, petit? A parler de trous (« béance », je traduis), « que nous nous acharnons à vouloir combler, en des efforts qui nous apparaissent... vains et illusoires. », vous risquez de glisser sur votre propre peau de banane. Je cite encore : « film du désarroi, de la béance soudaine. » (Ne serait-ce pas, plutôt : de l'abbé Hans sous des nœuds?) Et plus loin, la chute, dramatique : « ce qu'on croyait solide s'effondre ». On imagine la déconfiture royale du porteur de zizi pris au piège des ambiguïtés néo-chrétiennes : le sol se dérobe sous ses pieds, il tombe dans les mailles de la fiction qu'il s'est laissé tisser sur mesure, il jouit de ne plus savoir où il en est. Et il répète docilement, pour le premier client, tout ce que lui a dit de dire sa maman. Femmes castratrices et phalliques, vous êtes la bénédiction des petits épiciers de la sensation vraie.

Il y a cent fois plus de vérité dans le très beau dessin de Bonnaffé pour « Le Monde » (9 Novembre) : une femme qui porte un train tout entier dans son sac. On pourrait dire qu'elle fait du porte-à-porte avec l'Ancien Testament dans la tête. Voyageuse de commerce d'un type nouveau, elle doit bien avoir quelque chose à vendre, pourtant. C'est ce que tout le monde semble se dire, acharné à lui trouver des messages de modernité, à lui prêter des paroles de prophète.

Et si ça n'était pas vrai? Si Anna, tout simplement, donnait des rendez-vous gratuits dans les maisons closes des wagons de chemin de fer? Si elle faisait des passes?

Psychothérapeute et sainte d'un genre vieux comme le monde, Anna écoute ou fait semblant d'écouter les monologues qu'on veut bien lui adresser. Et quand elle ne les regarde pas le faire, elle le leur fait elle-même. Après tout, si ça peut les soulager... Anna est ce qu'on appelle, tout simplement, une petite branleuse Et c'est le talent propre de Chantal Akerman, au vu et au su de tout le monde, sans même que nous nous en rendions compte, de nous en foutre plein la gueule. Et qu'on ne vienne pas nous raconter des bêtises !

Louis Skorecki

L'HOMME DE MARBRE
(ANDRZEJ WAJDA)

1

L'Homme de marbre est un film en plâtre qui voudrait se faire prendre pour du bronze.

Pas besoin de frapper très fort, ça sonne creux. Juste trois petits coups. Un coup sur la fiction, un coup sur les documents, un coup sur les rapports entre fiction et documents. Toc toc toc : c'est du toc.

La fiction. Pour son diplôme de fin d'études, Agnieszka, une jeune cinéaste, a décidé de faire un film sur le maçon Birkut, héros de la production socialiste dont la statue immense, après s'être dressée dans les années 50 sur la grand-place de Nowa Huta, gît aujourd'hui dans les caves d'un Musée.

Bien que *L'Homme de marbre* s'ouvre sur une dramatique mise en question du projet d'Agnieszka (« 21 jours pour le faire, pas un de plus », menace un bureaucrate, après avoir rechigné à donner son feu vert), on s'aperçoit vite que ce projet ne pèse pas lourd dramatiquement dans la fiction de Wajda, qu'il n'est qu'un prétexte, un procédé, un embrayeur. Très vite on ne se soucie plus de savoir si elle va réussir à faire son film ou non puisque, quoi qu'elle fasse, le film de Wajda se fait quand même. Qu'elle réussisse ses prises ou les rate importe peu : la caméra de Wajda les double. A la limite, il pourrait très bien ne pas y avoir de pellicule dans la caméra d'Agnieszka. La preuve en est que nous ne sommes guère émus lorsque quelqu'un dont elle a enregistré clandestinement le témoignage exige la bobine et la détruit. Rien de ce qu'il a dit n'est perdu, ni pour nous, ni pour le film de Wajda qui a déjà transformé le récit du confident récalcitrant en belles images. De même, vers la fin, l'interdiction faite à la cinéaste d'achever son tournage ne provoque aucun pincement de coeur, pas de suspense, nulle espérance et point de déception : on a compris que ce n'est qu'un truc de scénario pour propulser le film de Wajda un peu plus loin. *(un peu moins loin aussi,* mais cela est une autre histoire que nous allons conter bientôt).

Le film d'Agnieszka ne représentant pas un enjeu, n'encourant fictionnellement aucun risque, ses échecs comme ses succès étant capitalisés ailleurs et sous nos yeux sans discontinuer, son personnage s'en ressent : il perd tout intérêt, toute crédibilité. Parce qu'elle n'est là que pour faire fictionner, Agnieszka n'est pas émouvante. Elle agace, mais elle n'est pas émouvante. Elle agace parce qu'elle ne cesse de courir, de gueuler, de brasser de l'air et des gens, sans qu'on voie très bien à quoi toute cette agitation peut servir. On dirait un agent de la circulation, un de ces agents dont on pense, narquois, que les automobiles tourneraient aussi bien (ou aussi mal) sans leurs moulinets, sauf qu'ils manqueraient au décor. Agnieska semble, de même, absolument inutile et absolument indispensable. Inutile, car Wajda aurait pu faire un film sur l'homme de marbre en se passant d'elle; indispensable, car sans elle ce film aurait été obligé d'affronter certaines épreuves de vérité et Wajda aurait eu beaucoup plus de mal à ne pas dire ce qu'il n'a pas envie de dire. Ainsi donc, si Wajda a fait d'Agnieszka une surexcitée, une hypernerveuse, une madame cent mille volts, ce n'est pas seulement pour compenser en quelque sorte son vide, son inexistence fictionnelle, c'est aussi pour masquer la feinte qui la fonde.

Que feint-elle, en son agitation, de faire circuler? Les autres éléments de la fiction de Wajda, bien sûr. C'est-à-dire : les témoins de la vie de Birkut et les documents cinématographiques où Birkut apparaît.

Les témoins. Ils sont trois, plus deux. Burski, un cinéaste aujourd'hui célèbre ayant réalisé dans sa jeunesse le film qui lança Birkut comme ouvrier de choc sur la scène nationale. Un manager de strip-tease, ex-flic politique des années 50 chargé de contrôler (le secteur de) Birkut. Witek, aujourd'hui directeur de chantier, autrefois travailleur de choc dans l'équipe de Birkut; c'était son meilleur ami. Plus l'ex-compagne de Birkut, plus leur fils.



L'Homme de marbre, de Andrzej Wajda

Quel est leur poids fictionnel? A peu près le même que celui d'Agnieszka. Pas davantage qu'elle, ils ne sont de vrais personnages, des personnages dont la vérité s'éprouve au fil de la fiction, des personnages qui courent un risque à être pris dans une fiction. Mais tout autant qu'elle, ils sont nécessaires au système d'évitement en quoi consiste le film de Wajda et dont elle est la pièce maîtresse. Embrayeurs,courroies de transmission, excepté le fils dont le rôle symbolique permet une fin ouverte, ils servent de transition vers le passé. Ils ont tous vécu un épisode du destin de Birkut et, à la demande d'Agnieszka, après plus ou moins de réticences, mais plutôt moins que plus (s'ils refusaient carrément, le film s'arrêterait), ils s'en font le narrateur. Burski conte son ascension, le flic son déclin, Witek quelques épilogues. Quant à son ex-femme, elle apporte, côté vie privée, la note cruelle sans laquelle le malheur de l'ouvrier modèle ne serait pas complet. Dans tous ces récits, ce qui compte, c'est ce qui est raconté, non qui le raconte et comment ou pourquoi. Ces récits ne sont pas un enjeu pour leurs auteurs, pour les personnages que sont leurs auteurs. Après son récit d'un fragment du passé, chacun disparaît de la circulation au présent. Aucune retombée, aucune suite, aucune conséquence. Ces récits n'ont d'autres effets sur ceux qui les profèrent que de les faire disparaître. Et pas seulement après. Dès qu'ils prennent la parole, ils basculent dans le passé. Ce qu'ils racontent devient images, mises en scène, reconstitutions, mais sans que l'on puisse vraiment décider à qui elles appartiennent, ces représentations, à l'auteur du récit ou bien à celle qui le recueille et qui l'imag(in)erait aussitôt. Le point de vue n'est pas très net. C'est dire à quel point ils sont effacés, ces personnages-relais, effacés par leur propre récit, consumés par leur témoignage. Aucun ne reste assez longtemps sur l'écran pour subir l'épreuve de vérité de la fiction. L'épreuve de vérité de la fiction, une des épreuves, c'est la narration, le développement d'une situation, d'une contradiction; un développement lent ou rapide, sinueux ou linéaire, par continuité ou par ellipses, mais un développement qui ne se dérobe devant aucune des implications de la situation de départ, qui n'élude aucune des conséquences fictionnelles quant à chacun des personnages et à ce qui les lie dans l'intrigue. Il ne suffit pas de savoir ce qu'ils deviennent (Burski célèbre et riche, le flic planqué et riche, Witek puissant et riche, l'ex-femme épousée par un riche; l'accumulation de pouvoirs de décision et de biens de consommation étant les seules caractéristiques de ces personnages au présent), mais comment ils le deviennent. Et là, c'est le black-out. De par le système même adopté par Wajda.

Le procédé utilisé par Wajda, cette façon-entonnoir de prendre un personnage (Agnieszka) qui ne sert qu'à conduire à d'autres personnages (les témoins), lesquels ne servent qu'à conduire vers un troisième (Birkut), facilite l'esquive, évite certaines épreuves, certaines confrontations en lesquelles un personnage consiste ou s'effondre, résiste ou sonne creux. La confrontation passé-présent par exemple, ou causes-conséquences. Ici, dès que le passé est exhumé, il ne s'ensuit rien. Il y a addition et non multiplication ou division. Tout se passe comme si le narrateur, que les témoins deviennent tour à tour, était au-dessus de la narration, à la manière dont le législateur est au-dessus de la loi. Comme si, aussi, il y avait prescription, une sorte de prescription fictionnelle qui stipulerait que les éléments mis en présence dans la trame étaient si distants qu'ils n'avaient finalement plus rien à voir ensemble, plus rien à risquer en se rencontrant, toute sanction possible éteinte.

Le système fictionnel choisi par Wajda offre un autre avantage, encore plus avantageux, il permet de justifier tous les trous dans la narration. Attention, un trou n'est pas une ellipse. Une ellipse, d'une façon ou d'une autre, se trouve toujours justifiée de l'intérieur même

de la narration, par ce qui la suit et la digère dans la diégèse. Un trou, au contraire, ne se peut justifier que par le coup de force d'un truc « réponse à tout » (réponse à trou). L'entonnoir est une passoire. De Birkut, le travailleur de choc statufié pour ses records dans la production, nous ne saurons jamais que ce que les 3 ou 4 témoins auront bien voulu confier à la jeune cinéaste. Plus ce que nous apprennent les 4 ou 5 documents qu'elle aura retrouvés. Entre ces 8 ou 9 coups de projecteurs : de l'ombre, la nuit de l'Histoire. Et toutes les questions que ce récit en pointillés ne manquera pas de nous poser trouveront leur tombeau dans la mémoire faillible ou la sincérité limitée des témoins et dans le caractère parcellaire des archives cinématographiques. C'est bien commode.

Les documents. Ce ne sont pas des documents bruts, mais semi-bruts. Des documents fictionnés, composites, composés, selon un procédé classique, en partie d'images appartenant à des documents réels, anciens, et en partie d'images tournées par Wajda avec ses comédiens, habilement montées, mixées. A la première vision, on distingue difficilement leur provenance; c'est donc très réussi, puisqu'il s'agit de faire fictionner des documents, souvent d'ailleurs en opérant une simple substitution d'un gros plan d'acteur (jouant Birkut ou un autre) à un gros plan d'homme ou femme anonyme. Ces documents sont souvent émouvants : on ne triche pas avec certains visages, avec certains effets de foule, de drapeaux. Ils sont émouvants mais ils n'apportent rien de plus qu'une fiction n'aurait pu donner. Par contre, outre qu'ils redoublent la justification du récit troué (un film ça se perd, ça s'ampute, et puis dans un documentaire d'actualités la caméra n'est jamais tout à fait où il faut quand il faut, elle ne voit pas tout, surtout s'il s'agit de cadrer la vie d'un individu particulier), ces documents procurent aux scènes reconstituées, à la fiction proprement dite, un très fort coefficient de vérité.

Ils présentent encore un avantage, celui d'empêcher une confrontation externe avec le réel. A supposer que certains spectateurs soient tentés de chercher hors du film sa vérité référentielle, la présence massive de documents répond d'avance : le réel est là, dans le film, ne cherchez pas ailleurs. Cette convocation permanente du référent dans le flm surenchérit sur *l'impérialisme du référent* par lequel certaines fictions dites « de gauche » entendent mettre le spectateur dans leur poche, lui déniant toute possibilité critique (1).

Double entrée fictionnelle équivaut à double sortie. Le procédé du film dans le film, du film sur un film en train de se faire (à moins qu'il ne s'agisse d'une pièce de théâtre) s'avère presque toujours, et on le vérifie une fois de plus ici, le plus sûr moyen de prendre le minimum de risques. En se garantissant des portes de sorties, des possibilités de fuite de tous les côtés. Si vous rencontrez une difficulté dans un sens (un champ, un thème, un registre) vous vous éclipsez dans l'autre. A ce jeu de casquettes, Cassenti a gagné sa couronne. Et finalement, c'est bien *L'Affiche rouge* que rappelle le plus *L'Homme de marbre*. Même aplomb de grand sujet. Même surplomb du référent. Même dispositif de fuites constantes. Même utilisation démagogique de la censure, du sujet tabou., Le film *en* parle, alors que vous importe comment, semblent-ils répondre à toute mise en question de leurs procédés, ajoutant : d'ailleurs, c'était la seule solution.

C'est faux, bien sûr. D'autres solutions filmiques, il y en a; des solutions que le système adopté par Wajda permet d'éviter. Dérobade. Des solutions franches : le « tout fiction » ou le « tout document ». Si le « tout document » (y compris des interviews) paraît moins aisé en Pologne où, pour être les moins fermées de tous les pays socialistes, les bouches ne s'ouvrent cependant pas sans crainte devant tous les micros, l'autre solution, celle de la fiction intégrale, est plus que possible (Wajda l'a empruntée maintes fois pour brosser des fresques historiques du siècle dernier), mais c'est aussi la plus risquée, car ses lois sont dures à l'esquive. Raconter simplement, de part en part, sans fioritures ni mélange de genres, l'histoire d'un travailleur de choc, porté au pinacle, puis dégommé, et tout ce qui s'ensuit, *ou* l'histoire d'un cinéaste qui utilise et même maquille un peu l'exploit d'un Birkut pour faire carrière dans le cinéma et tout ce qui s'en suit, *ou* l'histoire d'un flic politique qui croit au complot international contre le socialisme, aux ennemis intérieurs infiltrés dans les rangs des meilleurs éléments de la classe ouvrière et qui devient vingt ans plus tard manager de strip-tease et tout ce qui s'ensuit, *ou* l'histoire d'un ouvrier de choc sans conviction accusé d'espionnage et qui devient vingt ans plus tard un grand manager du bâtiment et tout ce qui s'ensuit, *ou* l'histoire d'une étoile sportive de Nowa Huta qui aime un ouvrier de choc, le renie et se marie avec le patron du restaurant où elle est devenue serveuse et tout ce qui s'ensuit, raconter l'une ou l'autre de ces histoires, à fond, dans tous ses développements, sans s'abriter derrière l'ignorance d'une jeune femme de 28 ans, ignorance supposée générale (générique) de toute la jeunesse polonaise (ce que démentent les divers mouvements oppositionnels depuis dix ans), voilà la perspective filmique dont le vieux routier du cinéma polonais a voulu se garder. Une perspective exigeante, honnête et plus courageuse qu'il ne semble. Il a préféré mélanger habilement toutes ces bribes d'histoires, sans s'engager vraiment, sans se risques dans aucune. Il n'a même pas bien raconté l'histoire d'une jeune cinéaste qui voudrait faire un film sur... et tout ce qui s'ensuit : les seuls problèmes rencontrés par Agnieszka sont des problèmes de documentaliste pas de cinéaste (je dis bien : documentaliste, pas documentariste). Ou des problèmes de censure, mais pas de mise en film. Comment passe-t-on d'un sujet politique à un produit cinématographique, cela n'est même pas effleuré. Pourtant Agnieszka est censée être la métaphore du travail de Wajda. Mais celui-ci tricote son film avec des moyens (esthétiques et techniques) sans mesure avec ceux d'Agnieszka. Les difficultés d'Agnieszka ne servent à Wajda que pour valoriser sa propre entreprise, à la « dangeriser ». Mais cette sonnette d'alarme (attention : interdits) constamment tirée sonne aussi faux que sonne creux le ralliement final de la monteuse d'Agnieszka qui sert d'antithèse politique et populaire à la bureaucratie du Cinéma d'État. Contradiction postiche. La monteuse a trois scène avec Agnieszka : dans la première elle est hostile envers sa jeune patronne et son projet, dans la seconde elle est neutre, dans la troisième farouchement favorable. On ne saura jamais pourquoi ni comment elle a autant changé. Son point de départ comme son point d'arrivée ressemblent fort à un simulacre, un simulacre indispensable à Wajda, d'une part pour contrebalancer l'inexistence fictionnelle du projet d'A. (technique de réanimation artificielle), d'autre part pour produire un effet de contradiction au sein du peuple, de liberté, de libéralisme, de « rien joué d'avance ». Cependant que la vraie pièce se joue sur une autre scène.

Car le film de Wajda ne dit pas rien. Il traite à sa façon du passé comme du présent. Que ressort-il, au bout du compte, de cet entonnoir-passoire? Un héros. Il en ressort un héros. « Un homme de cristal », selon l'expression même de Wajda (interview dans *Télérama* du 7 oct.). Wajda se débrouille pour faire de son travailleur de choc un innocent, quitte à le faire souvent passer pour un idiot. Pour cela, il lui faut travestir la réalité du stakhanovisme, cette alliance de croyance scientifique, de stimulants matériels et de procédés techniques empruntés au taylorisme. Grâce au cynisme rétroactif du cinéaste Burski, il projette sur ce drame économique l'ombre de la gaudriole. Tout se passe, à la limite, comme si le stalinisme économique avait été une vaste blague, une invention de metteur en scène ambitieux et habile. Mais le stakhanovisme, merde, ce n'était pas de la rigolade; c'était bien moins une affaire de mise en scène (même si la propagande ne faisait pas rien de ces efforts spectaculaires) que de mise en chaînes, et ceux qui s'y livraient ne le faisaient pas pour la frime mais pour la prime. Pour marcher dans cette combine, il fallait aux « ouvriers modèles » une dose d'arrivisme, de réussite sociale, au moins aussi grande que celle des organisateurs de la chose. Birkut, lui, est pur de tous « mauvais désirs », les arrivistes ce sont les autres, uniquement les autres. Pour que le film ait quelque accent de vérité, il aurait fallu, ou bien que Birlkut soit un salaud comme les autres, ou bien que les autres soient aussi purs, aussi innocents, aussi naïfs et crédules que lui.

Comme si elle ne pouvait jamais être définitivement assurée, l'innocence de Birkut devra être établie par tous les moyens. Même contradictoires. On pense à certains idéologues des *Hauteurs béantes*, de Zinoviev, qui veulent toujours trop prouver et dans leur zéle outrepassent constamment le principe de non-contradiction. Birkut sera innocent parce que dupe, dupé (par tout le monde; c'est sa posture la plus fréquente) mais aussi parce que non-dupe par moments : ainsi Wajda lui fait-il lancer vers Burski qui le filme et le manipule deux ou trois regards du genre « toi mon coco, je sais bien où tu veux en venir ». Il devra être victime des procès staliniens mais aussi se comporter devant les juges comme personne à cette époque ne se comportait : avec inso-

lence et ironie, refusant son autocritique en faisant de l'humour noir autour de ses aveux. Wajda l'investit ainsi d'une force, d'un comportement qui ne seront possibles et réels dans les tribunaux socialistes que vers 68. Il lui fait faire de la dissidence anticipée. Mais pas vraiment de la dissidence non plus. Il devra, ce héros parfait, être à la fois révolté contre la machine qui l'écrase (pendant « la période des erreurs ») et appeler ses concitoyens à voter pour cette machine dès que repeinte par la déstalinisation. Toujours prêt à se réenrôler, il n'est pas pitoyable, il est con. Mais sa connerie est soigneusement déguisée sous les oripeaux du martyr.

Pourquoi faut-il donc qu'il soit si innocent? Mais pour sauver l'innocence de la classe ouvrière, pardi. Hors de ce dogme, point de salut pour le système socialiste (d'État, mais il n'y en a pas d'autre). Innocence contagieuse, mieux : congénitale. De même qu'il est impossible, au regard de ce dogme, que des ouvriers allemands (ou français) aient été nazis, il est impensable que des ouvriers polonais collaborent à leur propre oppression. La preuve, c'est qu'ils se révoltent en brûlant les mains de celui qui les incite au sur-rendement. Il était écrit que Jésus-Birkut devait aussi souffrir dans sa chair pour innocenter ses camarades de classe. Se sur-innocentant par là lui-même, dans son incapacité totale à comprendre ce qui se passe. Atteignant d'un seul coup le zéro et l'infini de l'innocence.

C'est donc au moins, dira-t-on, que le stakhanovisme est donné par ce film comme absolument condamnable. Pas même. Vers la fin, quelqu'un vient affirmer sans détour – mais cela court en filigrane tout le long du film, entre ses pointillés – que le sur-travail forcé est un mal certes, mais nécessaire et inévitable « pour construire tout ça » (ça : vaste panorama urbain d'usines et immeubles). Thèse du mal nécessaire, de l'erreur qui se change finalement en son contraire. Encore un dogme fondamental que le film reconduit, consolide. La *consolidation* étant, pour qui a un peu fréquenté la littérature officielle du socialisme existant, leur maître-mot, dont aucun jugement de valeur ne saurait se passer, ne peut-on finalement définir *L'Homme de marbre* comme un bon *film de consolidation* ?

Si l'on voulait désigner le taylorisme socialiste (dont le stakhanovisme n'est que la forme *passée*) comme un mal absolu, impardonnable, injustifiable, alors le héros de Wajda n'aurait pas dû être cet ouvrier benêt, béni ouinonouioui, mais celui qui lui brûle les mains, celui qui fait chauffer la brique de la révolte. Et tout le film aurait dû être fait de son point de vue. Cela suppose évidemment que l'on ne cherche pas à faire prendre le plâtre pour du marbre et des bien – pensants pour des rebelles.

Jean-Paul Fargier

1. Voir les articles de Serge Toubiana, « Sur la place du spectateur », *Cahiers* 275, 276, et ma critique de *L'Affiche rouge*, « Histoires d'U », *Cahiers* 272. Quant à savoir si *L'Homme de marbre* est une *fiction de gauche*, on peut au moins observer que, critique à l'écard des institutions polonaises d'hier comme d'aujourd'hui, ce film se présente sur nos écrans avec tous les appâts, y compris celui du censuré, d'une super-fiction de gauche, d'une fiction de gauche redoublée. Venant d'un pays où la gauche est au pouvoir, où le marxisme gouverne, c'est déjà une sorte de fiction de gauche *au carré*. Mais comme il exerce son esprit critique non pas à l'égard de tel ou tel secteur de la société étatisée mais envers cela même qui semble le plus clocher là-bas, faisant ici problème pour la gauche et solution pour la droite, la critique justement, la liberté de critique, on ira jusqu'à dire : au cube. *Fiction de gauche au cube* : la définition me paraît d'autant plus pertinente qu'elle est interne au film, celui-ci faisant fictionner à gauche une fiction de gauche démontant une fiction de gauche. Puissance 4, alors ? Peu importe, à ce stade, il y a longtemps qu'on ne sait plus où on en est. Le but est donc atteint. Reste ce qui reste quand on a tout oublié, l'image de marque.

2

1. Une fiction de gauche polonaise est-elle possible? Il me semble que non. Ce qui correspond à l'Est à la fiction de gauche, c'est ce que j'appellerai le « film de dégel » (comme *La Prime* ou jadis *Quand passent les cigognes)*. Autre genre, autre calcul, autre esthétique. Dans un film de dégel, il ne s'agit pas de faire prendre conscience au spectateur des agissements de pouvoirs plus ou moins occultes (de préférence l'État, la Maffia ou la C.I.A.) par le biais d'une enquête courageuse menée par un juste (petit juge, journaliste intrépide, flic honnête) mais de bien autre chose. Il s'agit du *deuil* de tout un peuple, du non-dit de son rapport à la politique stalinienne et à ses aberrations. Politique et aberrations dans lesquelles tout le monde a été pris *dans sa biographie même*, aussi bien les naïfs que les rusés, les bourreaux que les victimes, les saints (comme l'ouvrier de choc Birkut, l'homme de marbre) que les mécréants (le cinéaste Burski qui fabriqua son image). *« Les jeunes*, dit Wajda, *ont besoin de savoir pourquoi leurs parents sont tellement nerveux, pourquoi ils mentent, pourquoi ils font tant de choses qu'ils ne devraient pas faire, et pourquoi, de temps en temps, l'on apprend qu'ils ont fait des choses formidables dont on n'avait jamais entendu parler. »* Il ne s'agit pas tant de prendre conscience que de se mettre en règle. Disons, pour aller vite, qu'il n'est pas exclu que l'ouvrier qui eut l'idée de lancer à Birkut la brique chauffée à blanc (épisode authentique, selon Wajda) fasse aujourd'hui partie du public immense qui, en Pologne, fait un triomphe à *L'Homme de marbre*. A la différence de nos fictions de gauche (qui supposent un spectateur « au-dessus de tout soupçon »), les fictions de deuil savent leur spectateur lourd d'Histoire, à jamais marqué par elle. Il y a plus de « fiction » dans la biographie d'un seul citoyen polonais de la génération de Wajda que dans toute la production d'après-guerre de Film Polski.

2. Une fiction de gauche n'est possible que là où il y a liberté d'entreprendre (condition à laquelle une fiction peut naître) et liberté de contrat (condition à laquelle une inscription peut être vraie). Elle est, en revanche, à peu près impossible là où les embrayeurs traditionnels de la vérité, les intellectuels et les artistes, ont été à un moment massivement assujettis à la sphère du politique, grimés en « combattants sur le front idéologique », c'est-à-dire en menteurs. Servitude plus ou moins volontaire, jeu plus ou moins double, conscience plus ou moins malheureuse : sur l'éventail de *toutes* les nuances entre dissidence et collaboration, il faut lire Zinoviev *(Les Hauteurs béantes)*. Il n'empêche. Comment le cinéma - contemporain des premières grandes manutentions de masse (celles qui eurent pour objet l'espèce humaine et son devenir : du surhomme à l'homme nouveau) - contemporain et complice – complice *du fait même* de sa vocation réalistique qui le voue bien évidemment à tous les trucages; le cinéma, sans lequel le corps horsexe des stars du travail n'aurait jamais pu être aussi facilement proposé à l'adoration des masses; le cinéma qui fabriqua tant de mensonges, comment pourrait-il se relever du terrible soupçon qui a été porté sur lui?

3. C'est pourquoi la vraie question de *L'Homme de marbre* n'est pas le stakhanovisme (beau sujet pour marxologues déçus) mais plutôt : comment *réhabiliter* le cinéma, ce cinéma dont plus personne - et peut-être à l'Est plus que nulle part ailleurs - ne semble attendre un gramme de vérité? De ce soupçon porté sur le cinéma, le film de Wajda ne cesse de témoigner. Deux exemples : dans la scène-clé du film, entre Agnieszka et son père, celui-ci laisser échapper, gentiment ironique : « Vous, les cinéastes... ». Ou encore, quand Birkut lance à un caméraman venu le filmer alors qu'il va voter : « Alors, vous continuez votre cirque?... », avec tout le mépris qu'un ouvrier (de choc ou pas, polonais ou pas) peut avoir pour ceux qui - au propre et au figuré - « font leur cinéma ». Mépris dont Wajda nous dit qu'il est assez largement mérité par l'establishment des cinéastes polonais d'aujourd'hui, si l'on en juge par sa galerie de monteuse aigrie, bureaucrate flou, cinéaste arrivé et coquet (Burski), sans oublier Agniezka dont la motivation de départ est rien moins que de réaliser un scoop, avec des effets à l'américaine (symbolisés par le grand angle : comme tous les cinéastes de l'Est, elle lorgne vers l'Ouest), pas mal d'esbrouffe

et beaucoup de cynisme. Car une chose est de faire la vérité sur les simulacres d'hier, une autre est de confier cette vérité à un medium (le film) passablement disqualifié. Plus que jamais, le medium c'est le message.

4. Aussi la double fiction (le film dans le film) ne m'apparaît-elle pas seulement comme un truc à la Cassenti, destiné à n'aller jusqu'au bout d'aucune des deux, mais comme le moyen inventé par Wajda pour tenter cette réhabilitation du cinéma : changer le message *et* réparer le medium, comme on répare une machine faussée. C'est le sens de l'itinéraire d'Agnieszka. A mesure qu'elle se prend d'affection pour son personnage, elle se rapproche de son « sujet » (au double sens du mot). A mesure qu'elle se rapproche de son sujet, elle abandonne ses grands airs et son grand angle, avant d'être peu à peu dépossédée de son pouvoir de cinéaste et de le perdre entièrement au moment où elle se décide (ayant enfin réalisé - grâce à son père - que ce Birkut existe peut-être). Comme si, au moment où elle devient enfin une cinéaste (= quelqu'un qui respecte son sujet), il était juste, logique, qu'elle soit privée de caméra. Comme si la réhabilitation du cinéma passait par un moment de non-cinéma, un point à partir duquel filmer (re)devient possible. L'alliance entre Agnieszka et le fils Birkut est alors ce qui scelle idéologiquement une sorte de réconciliation généralisée : présent et passé, filmeur et filmé, intellectuel(le) et ouvrier, homme et femme. Tour de passe-passe, trop beau pour être vrai, par lequel Wajda *sauve le maximum de meubles* après avoir cassé la baraque. Il n'est dès lors pas indifférent que son personnage principal soit une jeune femme (dont le côté garçon manqué fait écho à la féminisation du héros du travail-star du passé). Le regard que porte Agnieszka sur les années cinquante (dont Wajda dit qu'elles jouent pour les jeunes Polonais le rôle des années trente chez nous : et on voit très bien pourquoi, ce sont les décades des totalitarismes) est obligatoirement un regard rétro, c'est-à-dire un regard qui érotise, qui peut enfin jouir directement, sans sublimation, des idoles tombées du culte d'hier. L'itinéraire sexuel d'Agnieszka est sans doute ce qui donne la clé du film : elle chevauche crânement la statue de l'homme de marbre, dont elle rencontre le fils à la fin du film, en chair et en os celui-là, et qui (c'est la dernière image) lui pose la main sur la nuque. Disjonction entre la statue du père et le corps du fils : c'est bien entre eux que vient Agnieszka, *d'eux deux* qu'elle hérite.

5. Pas plus que *La Prime* n'était *Douze hommes en colère*, *L'Homme de marbre* n'est *Citizen Kane*. C'est le propre des films de dégel d'être le plus souvent des films formellement vieux, académiques, produisant une forte impression de déjà-vu. Tout se passe comme si Wajda était pris, plus qu'il ne le souhaiterait, dans ce qu'il tente de mettre à distance (efficacité à tout prix, esbrouffe, cynisme). Pourtant, je serais tenté de faire appel à propos de *L'Homme de marbre* à un type d'argument qui n'a guère cours aux *Cahiers*, celui du « contexte ». S'il est relativement facile de dire l'importance du film, l'événement politique qu'il représente dans la vie polonaise (c'est ce que la critique a fait généralement, allant au plus évident, au plus sociologique), il nous est beaucoup plus difficile de *l'évaluer*. L'importance d'un tel film vient de ce qu'avec lui *quelque chose est enfin dit*. Le mot important ici, ce n'est pas quelque chose » (les révélations n'en sont pas vraiment), ni « dit » (les temps sont mûrs : si ce n'est pas Wajda, ce sera un autre), mais bien « enfin ». Contrairement aux fictions de gauche qui visent toujours un spectateur idéal « qui ne saurait rien », les films de dégel visent toujours un spectateur qui en sait plus, beaucoup plus en tous cas que ce qu'il a pu apprendre par le cinéma. Cette situation inverse crée une esthétique particulière, propre aux films des pays socialistes, et qu'il faudra un jour décrire. Ce n'est pas seulement que ces films sont en retard sur les films occidentaux dont ils retrouvent les conventions vingt ans après, *c'est qu'ils sont en retard sur le moment où ils auraient dû être faits et sur le langage filmique qui prévalait à ce moment*. Derrière toutes ces choses « enfin dites » - mais sues depuis toujours - on entend s'énoncer en silence un « Ouf ! enfin, quelqu'un a osé le dire - le dire pour nous - c'est fait ! ». C'est ainsi que l'art du deuil se réduit à une esthétique du « ouf ! ».

Serge Daney

L'ARBRE AUX SABOTS
(ERMANNO OLMI)

Il y a deux sortes de films consacrés au monde paysan : ceux qui le prennent pour prétexte, et ceux qui le prennent pour objet.

Dans la première catégorie, on peut citer (pour prendre deux exemples récents d'intérêt inégal, mais également caractéristiques) *Novecento (1900)* de Bertolucci, ou encore *Haro* de Gilles Bréhat. *Novecento* ne traite de la paysannerie que pour autant qu'elle fournit un cadre spectaculaire et un peu nostalgique à l'impulsion d'une mise en scène politico-esthétique visant à installer le spectateur à la bonne place : celle de la gauche aujourd'hui. Ainsi, les travaux et la vie de la campagne ne sont évoqués qu'à titre d'illustrations plus ou moins anecdotiques, et les « héros positifs », embrayeurs de l'identification (Olmo et son amie), ne tiennent cette position que d'être déjà excentrés par rapport à leur milieu d'origine : lui, en tant qu'ami d'enfance du fils des « patrons » (son ennemi de classe), elle, en tant qu'institutrice ; derrière eux, les paysans ne font quasiment office que de figurants, et la campagne, de décor (1).

De même, le cadre champêtre de *Haro*, qui permet un renouvellement *à la française* du western et de jolies ambiances campagnardes, ne sert que de décor à des personnages entièrement marginalisés (y compris par leur physique). Mais le monde rural y joue un double rôle, à la fois positif et négatif : en tant que bon référent, c'est toute l'imagerie néo-écologique de la nature sauvage mais néanmoins domestiquée (qui s'incarne dans le cheval), à base de vastes étendues, de feu de bois et de chemises grand-père ; en tant que repoussoir, c'est la représentation non moins stéréotypée du paysan arriéré, inculte et frustré, déchaînant sa hargne obscurantiste contre la jeunesse libérée.

Cette ambivalence des représentations de la paysannerie, on la retrouve aussi dans les films de la seconde catégorie : ceux qui n'en font pas seulement un prétexte à dépaysement exotique, mais l'objet même de la fiction : qu'ils soient, de ce point de vue, moins malhonnêtes (ou moins débiles) et forcément plus rares, n'empêche pas qu'ils puissent aussi fabriquer des images d'Epinal, véhiculer des contradictions et être primés à Cannes : c'est le cas de *Padre Padrone* des frères Taviani, et de *L'Arbre aux sabots* de Ermanno Olmi.

Tous deux, en effet, ont en commun de mettre en scène la vie et les activités de paysans pauvres (plus proches, dans le contexte italien, des ouvriers agricoles que des petits propriétaires-exploitants), y compris dans ce qu'elles peuvent avoir de plus astreignant, de moins réjouissant. Mais là où le film des Taviani présente cette existence comme un enfer dont on ne peut que vouloir (et dont on peut) s'échapper, Olmi en fait un monde quasi idyllique malgré ses vicissitudes, un monde à la fois angélique (comme l'a bien souligné Bernard Boland dans le n° 290-291 des *Cahiers*) et bon enfant – par rapport à quoi la séquence de la visite des jeunes mariés au couvent et de l'adoption du bébé prend effectivement tout son sens, de même que la musique de Bach, bien faite pour insuffler, de l'extérieur, une dimension hautement poétisée, d'une harmonie quasi mystique, aux travaux routiniers exécutés dans la boue et la grisaille de l'hiver (2). Univers *angélique* donc, qui absorbe les conflits dans un rassurant retour du même, et qu'on ne peut quitter qu'en en étant chassé – mais aussi, univers très *humain*, où chaque paysan, au lieu d'être simplement épinglé dans la représentation caricaturale de son rôle, possède son identité, son individualité, voire sa psychologie, et où chaque geste a sa raison d'être, sa fonction précisément établie dans le cycle des travaux (l'histoire des tomates précoces est à cet égard d'autant plus caractéristique qu'elle se double de didactisme, grâce aux explications données par le grand-père à sa petite fille, tout aussi innocente en la matière que nous-mêmes, citadins). Et c'est ce qui, malgré une idéalisation naïvement rétrograde qui rappelle certains discours tenus par la droite en mal de valeurs traditionnelles, malgré une mise en scène plutôt terne et un montage parfois incertain, malgré une photo un peu terreuse, avec *effets* bien visibles de jour ou d'intérieur (encore que cela soit peut-être préférable à la rusticité flamboyante des ambiances de *Novecento* ou de *Barry Lyndon*) – malgré



Tournage de *L'Arbre aux sabots*. A la caméra : Ermanno Olmi

tout, c'est cet aspect humain, respectueux de son objet, qui rend le film d'Olmi attachant, émouvant même (honnête en tous cas, serait-on tenté de dire).

Et c'est ce qui, rétrospectivement, rend *Padre Padrone* d'autant plus détestable : parce que, bien que n'éludant pas son objet premier – le monde paysan – il le traite avec un mépris qui n'est que l'envers de la cruauté du père; parce qu'il en propose une vision entièrement médiatisée par le conflit avec le père, c'est-à-dire psychologisée, c'est-à-dire réduite à l'expérience très particulière d'un individu : or cet individu, s'il peut donner sa propre version du monde dont il est issu, c'est justement parce qu'il en est sorti – et de cette trajectoire sociale qui est la condition même de possibilité de ce discours sur le monde paysan, nulle part il n'est question, nulle part elle n'est interrogée – alors que c'est cette expérience-là qui fait la spécificité de la position de Gavino Ledda, et non le fait qu'il soit, comme des millions d'autres, né dans une famille de paysans. C'est ainsi que les frères Taviani se font les porte-paroles d'un règlement de comptes qui, prenant pour cible la paysannerie, reproduit et alimente l'idéologie la plus élitiste, le racisme de classe le plus caractérisé. Un indice très net de ce mépris de l'objet étant le fait que, alors que la distance linguistique se trouve explicitement au coeur de l'expérience du personnage, les paysans dans le film parlent l'italien entre eux, et que le seul moment où l'on entend du dialecte, c'est lorsque Ledda se trouve avec des Italiens : la spécificité de la culture paysanne se trouvant ainsi niée pour n'être réintroduite que comme handicap face à la culture dominante. Au moins, Olmi a l'honnêteté de faire parler à ses personnages leur propre dialecte (3) – solution parfaitement conséquente d'ailleurs avec le choix de faire jouer dans le film les paysans du lieu (4).

Mais cette problématique de la sortie du monde rural par l'ascension sociale (et, en l'occurrence, par l'acquisition d'un capital culturel de type plus ou moins scolaire ou autodidacte), autour de laquelle tourne le film des Taviani sans jamais s'y affronter explicitement, constitue également la trame, sous-jacente mais déterminante, de *L'Arbre aux sabots :* le film en effet s'ouvre, comme *Padre Padrone,* sur le problème de la scolarisation de l'enfant, qui est ici acceptée par les parents; et il se ferme sur le départ de la famille chassée par le propriétaire parce que le père avait (à peu près au milieu du film) coupé en secret un arbre; or, s'il l'avait coupé, c'était pour fabriquer des sabots à son fils, dans la nuit, afin qu'il puisse retourner à l'école dès le lendemain – et le propriétaire le sait bien, puisqu'un plan très bref le montre en train de remarquer les sabots neufs de l'enfant partant à l'école, son sac en bandoulière. Ainsi, c'est bien la tentative d'échapper à la condition paysanne, de s'approprier, même partiellement, la culture des dominants, qui constitue non seulement le ressort dramatique auquel le film doit son titre, mais aussi la condition même de l'énonciation : en effet, si Olmi a pu faire retour, par la médiation du cinéma, sur son milieu d'origine, c'est bien parce qu'il en est sorti – de même que Gavino Ledda, à qui les Taviani ont emprunté (d'autant plus explicitement qu'il jouait son propre rôle) le sujet de *Padre Padrone.* Mais si cette distance, commune aux deux films, de l'auteur vis-à-vis de son objet, est d'autant plus dans la logique des discours tenus sur la paysannerie que c'est le cinéma qui en est le porteur (quoi de plus éloigné en effet du monde rural que la machinerie cinématographique, inscrite dans des institutions et une culture fondamentalement citadines) (5) il est néanmoins remarquable qu'elle produise deux représentations apparemment contradictoires, bien que marquées du sceau de l'authenticité : l'une négative, l'autre positive. Et il est plus remarquable encore que

ces deux représentations aient été successivement primées à Cannes, instance de consécration mondialement reconnue : n'est-ce pas là l'indice que cette apparente contradiction reflète moins la réalité du monde rural que la vérité du discours dominant sur la paysannerie – à savoir une nostalgie teintée de culpabilité à l'égard d'un monde en voie de disparition dont on ne sait trop s'il faut le mépriser *(Padre Padrone)* ou le vénérer *(L'Arbre aux Sabots)* ?

Nathalie Heinich.

1. Sur ce film, je renvoie aux textes de S. Toubiana (*Le ballon rouge, Cahiers* n° 270) et J. Narboni (*Là, Cahiers* n° 275).

2. Et plus que jamais, la musique exprime la vérité du film sur son objet : lorsque celui-ci a rapport à la paysannerie, elle ne peut advenir que comme un élément extérieur, un supplément importé d'une autre culture, et dont l'hétérogénéité à l'image éclate plus que dans n'importe quel autre genre – en même temps qu'elle pointe, en l'exacerbant, la différence des classes : irréalisme (forcé) de la symphonie qui ouvre le jeune berger de *Padre Padrone* à la conscience d'un autre monde, artificialité quelque peu ridicule des cantates de Bach déversées sur les champs, étrangeté de la *Marche Turque*, maladroitement interprétée par le fils du propriétaire, et dont un paysan surprend les notes, comme un voleur, dans l'obscurité de la cour du maître (très belle scène d'ailleurs, maîtrisée avec un sens de l'ellipse qui fait souvent défaut aux Taviani, et par où s'engouffre soudain le sentiment vertigineux de la distance sociale).

3. C'est du moins ce qu'on m'a dit puisque, ayant vu le film en province, je n'ai eu droit qu'à une version doublée, et qui plus est, mal doublée : rien de plus pénible que d'entendre, dans la bouche de paysans italiens, des paroles prononcées par des acteurs français s'efforçant laborieusement de reproduire ce que les parisiens s'imaginent être les inflexions du terroir. Il y a là de quoi saboter un film.

4. Par rapport à quoi on pourrait reprocher à *Moi, Pierre Rivière* de René Allio (pourtant un des meilleurs films produits sur le sujet) de n'avoir pas résolu la contradiction linguistique, puisque ses paysans du siècle passé parlent français, même si c'est avec l'accent normand. Mais c'est un problème récurrent dans tout fétichisme de la reconstitution historique, et d'autant plus en France où l'usage du patois est beaucoup moins vivant que celui du dialecte en Italie.

5. Contrairement d'ailleurs à la photographie – du moins à son origine – et à la peinture : il est frappant de constater que chaque plan du film peut être référé à une distinction des genres qui a longtemps structuré ces pratiques : paysage, portrait, scène de genre, nature-morte...

Padre Padrone, de P. et V. Taviani



F.I.S.T.
(NORMAN JEWISON)

« J'ai réalisé F.I.S.T. *pour essayer de comprendre comment un mouvement ouvrier si plein d'idéal et de passion durant les années 30 s'était corrompu au point de tomber dans les mains de véritables gangsters ».* Dans cette déclaration de Norman Jewison au *Monde Diplomatique* du mois d'octobre, le mot-clef est : comprendre. Le mot-clef du texte, mais aussi le mot-clef du film et aussi le mot-clef de l'Amérique aujourd'hui : comprendre comment elle en est arrivée là. Là : Watergate, les scandales qui se succèdent, le désenchantement total et le délire catastrophique qui s'ensuit. Il est temps de faire le point.

Mais comprendre, ici, n'est pas à prendre dans son sens moderne : dynamique, historique (marxiste ou pas, on est bien loin de ce débat) mais dans son sens étymologique : religieux.

Comprendre, c'est appréhender en un seul regard, en une seule image, deux phénomènes, deux instances apparemment distinctes sinon contradictoires et dont il s'agit dans cette seule image de faire la synthèse. Comme celle du bien et du mal, par exemple dans les tableaux religieux de la Renaissance dont l'éternel combat est fixé, reporté sur le seul corps des saints martyrs.

C'était l'époque de l'humanisme chrétien : le diable n'est plus en vogue, le mal se dédramatise, se sécularise en se diluant dans le bien. Quant à la dramatisation, elle s'individualise par fixation (au sens d'une fixation chimique : il y a présentification immédiate et localisée de la synthèse).

C'est à peu près selon ce principe iconographique que fonctionne *F.I.S.T.* : comme une grande fresque synthétique des images qui ont possédé l'Amérique depuis les années 30 et qui viennent se concentrer de tableaux en tableaux dans la seule figure de Sylvester Stallone.

Car il faut parler ici de figure, de figuration et non pas d'acteur, même pour le rôle principal. Un acteur dans un film suppose un minimum de jeu, un jeu dans un temps et dans un espace, le temps et l'espace fictionnel avec lequel est confronté son personnage.

Or, ce que figure S. Stallone dans le film, beaucoup plus que le personnage réel de James Hoffa qui ne sert que de caution référentielle, c'est la révélation de la plaie béante de l'Amérique aujourd'hui donnée en spectacle : l'action et le progrès (le mythe rooseveltien qui avait la vie dure) a ses revers que le mythe ne connaissait pas. Révélation qui se fait proprement sur le dos, les larges épaules, de l'acteur Stallone, véritable bête humaine sacrifiée à l'Amérique. Plus bête qu'humaine : certaines de ses poses où il semble vouloir embrasser, tenir dans ses bras, la masse ouvrière tout entière, me font immanquablement penser au singe King Kong. Et les quelques scènes de vie privée qui serviraient à l'humaniser, à lui donner un relief humain, ont, face à ces images, bien peu de poids. Mais, bête, il l'est surtout parce qu'il concentre sur lui seul tout le spectacle du film.

Dans cette logique figurative en effet, le personnage principal n'est pas principal par rapport à une fiction qui ne peut fonctionner, bloquée du fait même de cette fixation figurative, mais parce que tous les regards à l'intérieur comme à l'extérieur du champ (l'espace visuel et fictionnel sont alors confondus) viennent se focaliser sur lui. Les personnages secondaires y sont donc nécessairement réduits au statut de simples figurants miniaturisés : la masse apathique et bêtement chahuteuse pour le mouvement ouvrier et l'Amérique d'hier (« laisse moi faire », dit-il toujours à son acolyte à la figure d'ange); le rictus figé d'un gangster et l'obstination aveugle d'un justicier « remueur de merde » pour l'Amérique d'aujourd'hui.

En voulant séparer le bien du mal, en voulant tuer la bête dans l'homme, le justicier n'arrive en fait qu'à déclencher un véritable car-



Sylvester Stallone dans F.I.S.T., de Norman Jewison

nage. Et surtout, il tue l'homme, mais pas la bête : dans un des derniers plans du film (qui devrait être le dernier si le film n'était pas si long et insistant, mais la tâche est ardue !), celui où Stallone sort du tribunal, alors qu'on a vu l'homme complètement démonté et atteint, devant la foule qui l'attend et qui l'acclame, la bête se rebiffe, se redresse et rugit encore une fois : elle se soumet à la loi du spectacle.

Car la seule instance dont dépend la bête n'est pas celle de la justice humaine, mais celle, *off* et supérieure, d'une justice divine : la seule à laquelle le spectacle du film se réfère. Et il faut alors voir tout le film comme la longue mise en place, la préparation rituelle d'un sacrifice offert à Dieu et dont le justicier n'est que l'exécutant aveugle.

La tâche est difficile, mais elle en vaut la chandelle : il s'agit en fait, en s'adonnant de temps en temps au spectacle du sacrifice, de sauver l'image de l'Amérique et avec elle l'idéologie cynique d'un Carter.

Thérèse Giraud

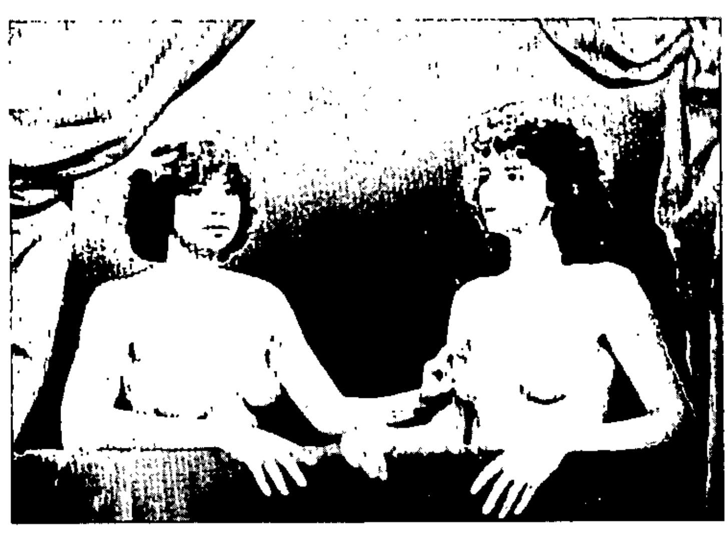
SCENIC ROUTE
(MARK RAPPAPORT)

Disons-le tout de suite pour que ce soit bien clair : *Scenic Route* est un des films les plus réjouissants, inventifs et embrayeurs d'idées qu'on puisse voir aujourd'hui. Un film mineur réussi sur un mode mineur, c'est-à-dire un film qui ne se trompe pas de moyens, qui ne se prend pas pour un autre, qui sait où il va et qui y va. C'est assez rare pour qu'on le souligne. C'est aussi, et cela complique quelque peu les choses, une entreprise douteuse quant à ses mobiles secrets, un film qui n'a pas bon fond, pour tout dire.

Un homme, deux femmes qui sont sœurs, une chambre dont les décors se transforment selon les situations, une musique d'opéra qui sert de prétexte et de trame, une histoire d'amour qui s'aplatit contre les murs d'une maison qui s'ouvre sur les champs, une fiction qui se fragmente en mille variations et péripéties minimales, bref une romance à tiroirs. Une romance mathématique que la fantaisie sauve de l'aridité, une romance dont les combinaisons sont d'astronautes moustachus aux ailes roses et de chérubines imperturbables aux yeux rieurs et aux éclats soudains : résumé subjectif d'un film en trompe-l'œil, qui avance mystérieusement vers un suspense trompeur et sans cesse remis, pour la plus grande joie du spectateur qui sait encore jubiler.

L'invention ne sert jamais ici à faire vendre une idée : sitôt esquissé, un dispositif cède le pas à un autre. Voulez-vous montrer à quoi pensent les personnages? Rien de plus simple : quelques cartes postales sur un mur, un homme à un bout, la femme à l'autre, et un mouvement de caméra qui part du premier visage pour rejoindre le second et ensuite revenir au premier. Pendant le temps de ce va-et-vient, les images sur le mur ont changé, les images dans la tête ont bougé. Voulez-vous casser le rythme des enchaînements, briser la rigidité des émois amoureux et introduire des corps qui balancent autrement? Les trois personnages, de face, se mettent aussitôt à danser sagement sur une musique disco : trois corps bien symétriques qui jouent le jeu irrésistible du samedi soir américain, et qui le jouent bien, qui ne font que cela. Voulez-vous abolir la distance au film, faire entrer le spectateur dans l'état exacerbé de l'attente? Une salle de cinéma, l'héroïne assise, sa voix (off) qui raconte les attouchements qui vont suivre, quelques secondes pour rien, et, chose promise chose due, les affleurements qui commencent. Ou : le désir mis à nu qui s'oberve.

C'est un film qui n'arrête pas de rebondir, et dont les sautes d'humour (pas d'humeur : il est d'une constance remarquable) sont un plaisir pour la gorge : on n'arrête pas de rire. Là où ça se gâte, c'est dans



Randy Dawson et Marilyn Jones dans *Scenic Route*, de Mark Rappaport

le rapport de Rappaport à ses personnages, et à ce qui les structure : prêter ses fantaisies à des acteurs implique qu'on s'implique dans la fiction qui les met en scène, et non qu'on se dérobe, ou qu'on se cache. Si l'homme était filmé comme un fantôme et la femme comme ses fantasmes, le film aurait sa logique, interne et intègre à la fois. Ce n'est pas le cas : l'homme est raide comme un porte-manteau, et les femmes, qui semblent pourtant fantasmer par elles-mêmes, sont habillées, du plus profond, des intentions subjectives que leur prête le narrateur absent. Voyeur absent, voyeur tricheur.

Louis Skorecki

JUDITH THERPAUVE
(PATRICE CHÉREAU)

Dans la confusion qui conduit l'ensemble de la critique à célébrer plusieurs grands films par mois, on a pu constater une sorte de gêne à parler de *Judith Therpauve* (1), de Patrice Chéreau. Non qu'il s'agisse d'un grand film qui l'aurait prise de court et la rendrait soudain balbutiante (elle est sotte mais point bête), mais habituée, comme les touristes qui visitent un château ou une place forte, à procéder par comparaisons personnelles, c'est-à-dire à s'extasier sur la brillance des parquets ou sur la hauteur d'un donjon, la critique se fiche le plus souvent de l'architecture des formes et des motifs qu'elle ne cherche que rarement à découvrir dans un film. *Judith Therpauve* s'apparente, par exemple, aux scénarios des vieux films français entre 1930 et 1960, mais plutôt à ceux de Delannoy ou Allegret (2) : seul change le climat social et la conscience que l'on en a. Mais le film n'est pas le scénario,



Simone Signoret et Robert Manuel, dans *Judith Therpauve*, de Patrice Chéreau

et si le film a des qualités, ce ne sont pas comme des grâces supplémentaires qui fleurissent autour d'une structure : elles témoignent assez peu d'une pensée du cinéma par Chéreau ; ce sont plutôt des qualités, pourrait-on dire, de cinéaste du dimanche, comme on le dit d'un peintre qui peint à l'abri et à la ressemblance des toiles des grands maîtres reconnus.

Il est difficile de dire qu'une pensée - fût-ce la plus instinctive - de la dynamique ou de la durée des plans soit ici mise en pratique (elle porterait davantage sur l'espace autour des acteurs), mais Chéreau, avec Conchon, imitant certains canevas narratifs anciens (destinée individuelle d'exception et peinture du journalisme comme microcosme social) de beaucoup de films qui, à eux tous, indistinctement, constituent le fonds culturel « obligé » (comme les tableaux du Louvre le sont pour le peintre du dimanche et pour le passant qui s'arrête près de son chevalet), Chéreau donc soumet, dès la conception de son scénario, tout ce qu'il va filmer (situations, conflits, acteurs etc.) à l'ordre de la dramaturgie (discipline dans laquelle, on le sait, son expérience est grande, du théâtre à l'opéra) qui lui semble devoir, naturellement, en résulter, et pouvoir, comme sur les planches, franchir sans dommage la technique cinématographique que, de plus en plus, ceux qui font des films (voilà au moins une illusion qui n'affecte que peu la critique) ne perçoivent que comme pure transparence (sans doute la croyance trop grande en l'objectivité de la caméra).

Dans cette profusion de films du dimanche où les critiques-touristes viennent faire des glissades, le film de Chéreau, qui, lui, brille au moins d'un éclat tout personnel, aura passé inaperçu (à quelques exceptions près), au profit, par exemple, des décalcomanies écaillées de Peter Handke où ceux-là d'ailleurs discernent moins la part d'authenticité qui vient du modèle imité (Wim Wenders), qu'ils ne louent le disciple de s'y référer, lui à qui revient en outre le prestige d'être à l'origine littéraire de tout cela (Au commencement était le Verbe, devenu : la littérature, c'est quand même plus fort que le cinéma). De façon inattendue (c'est rare aussi dans le cinéma d'aujourd'hui) les acteurs de Chéreau (tous très bien choisis) ont vraiment un corps, tous existent, qu'ils soient vieux, chancelants, ivrognes, sportifs, jeunes ou encore enfants. Sur l'écran, investi par une vision presque exclusivement sociale et socialisante des rapports, apparaissent d'authentiques qualités (de celles qu'ont parfois certains cinéastes du dimanche) : les sentiments, les gestes, les regards, dont l'expression, certes, est réglée dans un registre qui prend son modèle au théâtre, expriment ici la cruauté et le désir avec lesquels, par delà les différences d'âge, les êtres s'attirent, s'opposent, parfois se rejoignent, et sont (ceux qui font des films comme ceux qui en parlent l'oublient trop) les signes élémentaires de ce qu'une caméra peut enregistrer de ce fameux impossible réel. Dans une structure narrative de convention, Chéreau donne de ci de là une expression précise à la perception, éperdument charnelle et menacée par le temps, qu'il a de la vie et agrémente le jeu composé de ses acteurs par un espacement qui, dans son peu de souci à régler un découpage, conserve toutefois quelque chose de la liberté des planches qui autorisent l'ampleur des gestes et la mobilité signifiante des visages.

Il sera possible, lors de la sortie de *L'Hypothèse du tableau volé* de Ruiz, de se souvenir que dans *Judith Therpauve*, Jean Rougeul (un des trois compagnons de lutte de Signoret) illustre un typage, réussi comme typage, mais qui vient du théâtre, de ses références, et de sa hiérarchie de valeurs, et qu'il est, dans le film de Ruiz, l'acteur et le participant d'un parcours dramatique que le film et lui seul exige et provoque. Qu'il soit, dans *L'Hypothèse*, à chaque instant admirable résulte probablement de la conjonction de ce qu'il fut *totalement* dans la vie et de la transmission dans le film de la connaissance qu'en avait formée Raúl Ruiz.

Pour finir en tâchant d'y voir plus clair : si certains pensent qu'il est vain d'opposer les mérites selon qu'Un Tel est cinéaste ou bien ne réalise (laissons tomber cette notion de cinéaste du dimanche, comme aussi celle de critiques-touristes) que par accident ou miracle un beau film, il est sûr en tout cas que l'on comprendra un peu mieux ce qu'est le cinéma dans ses formes infinies si l'on parvient (spectateur ou critique) à déceler *d'abord* les signes qui (souvent moins évidents que les qualités découvertes dans le film de Chéreau et qui restent circonstancielles) manifestent une pensée du cinéma (comme c'est le cas pour l'ambigu *Passe-montagne* de J.F. Stévenin). C'est seulement alors que l'on pourra se risquer à dire si cette pensée du cinéma - en soi méritoire - a assez de force et de subtilité pour broyer les derniers os idéologiques qui restent trop souvent en travers de notre gosier et, si l'on veut bien accepter que le terme d'*art* est la manière aujourd'hui pompeuse et peu regardante de désigner l'ensemble des opérations par lesquelles un individu fait passer le moindre élément du matériau (assurément confus ou criblé de formules idéologiques) dont il dispose dans l'organisation d'une œuvre, si cette pensée cinéma nous donne un film qui soit, dans ses moindres parties, un film.

Jean-Claude Biette

Notes

1. *Le titre* du film, sommairement malin et maladroit, qui juxtapose un prénom dont la connotation de résistance remonte à la Bible et un nom œuvrant dans une francité artificielle autour du lapsus fortement signifiant de « terre pauvre » (loin par exemple de l'humour modeste avec lequel Darius Milhaud, se définissant lui-même comme « Juif Provençal », avait intitulé l'une de ses œuvres « Esther de Carpentras »), ainsi que *l'affiche* dont la tonalité austèrement romantique évoque une version à un seul personnage des « Hauts de Hurlevent » (Gaumont pense sans doute ainsi préparer le public de ses films « folio » à la sortie des *Sœurs Brontë* de Téchiné attendu depuis bientôt dix ans) ont certainement contribué à effrayer le public, ou du moins à ne pas l'allécher.

2. On arrive lentement à la reconnaissance de la grandeur du cinéma français des années 30. Elle se fait souvent par la découverte des films des années 50 qui en proposent une continuation édulcorée, souvent conformiste et dévitalisée. Sont encore paradoxales et non encore reconnues officiellement, bien que le public, lui, ne les boude pas, les positions critiques affirmées et défendues à l'égard de ces films par Paul Vecchiali ou par Jacques Lourcelles - pour s'en tenir à la France - le premier, cinéaste-critique, le second, l'un des rares critiques à avoir su parler concrètement des films et à avoir défendu cette position dans son passionnant texte, « Journal de 1966 », paru dans le numéro 24-25 de « Présence du Cinéma », texte très supérieur à ceux de Michel Mourlet qui fut convaincant dans ses manifestes esthétiques (cf. « Sur un art ignoré » in C. du C. n° 98) mais nettement moins dans ses critiques de films, et aussi à ceux des anciens mac-mahoniens dont les critiques aujourd'hui ont perdu la rigueur morale qu'ils exigeaient autrefois des films.

SONATE D'AUTOMNE
(INGMAR BERGMAN)

Dans cette sonate, au thème si bête, si conforme aux codes bergmaniens, j'ai cru entendre quelquefois des contre-chants inattendus. Ainsi la mère (Ingrid Bergman), la grande coupable et pourtant tellement dégagée, vivante, quand attirée par le piano de sa fille, elle attaque avec panache le début du troisième mouvement du concerto de Schumann. On apprendra du reste l'instant d'après qu'elle ne sait pas seulement exécuter des indicatifs héroïques, mais qu'en véritable pro-



Liv Ullmann et Ingrid Bergman dans *Sonate d'automne*, d'Ingmar Bergman

fessionnelle, elle connaît la musique et se défie des tendances à la tiédeur sentimentale que révèlent les interprétations de sa fille Eva (Liv Ullmann).

Charlotte est donc une artiste, à la vie tourmentée mais passionnante, en rapport, dans ses cauchemars, avec les secrets pénibles mais exaltants du sexe. Elle est si séduisante qu'on se demande si toute cette sauce gluante sur les fameux rapports mère-fille qui a tant plu aux critiques, n'a pas été inventée par Eva pour culpabiliser sa mère. On dira qu'il y a de quoi être en faute; Charlotte n'a-t-elle pas réduit son autre fille, Héléna, paralysée, à n'être qu'un tas geignant? Il me semble pourtant que cet être effrayant joue le rôle d'une sorte d'hyperbole de la femme hystérique, celle qui a toujours fasciné Bergman, corps de mort et de sexe et à ce titre recélant une vérité à l'écoute de laquelle doit se trouver l'artiste. Héléna a d'ailleurs commencé sa maladie après avoir été embrassée (comme mordue) par *le musicien* Leonardo, l'amant de sa mère.

Eva n'a pas eu cette horrible chance (chance quand même), elle qui s'est trouvé gamine dans la pitoyable position d'attendre sa mère derrière une porte avant de se faire consoler par « la main pâle » (sic) de son papa. Il y a dans ces retours en arrière où l'on voit Eva affublée d'un gigantesque et ridicule nœud dans les cheveux une dérision des codes cinématographiques propres aux « flash-back - souvenirs » qui donne une touche d'humour cruelle à ce film qui semble si distingué.

Au détriment du personnage joué par Liv Ullmann, bien sûr, car mariée à un pasteur fumeur de pipe, avec ses nattes de fillette attardée, son pyjama sans grâce et son sourire niais, Eva ne connaîtra jamais les choses de l'art et de la vie. Lui restent « les tendresses pour les autres » (sic), l'altruisme de la bonne-sœur en somme. Tant pis pour elle.

Bernard Boland

Imaginons *Sonate d'automne* vu à la télévision, à une heure de grande écoute, en avant-goût de « Dossiers de l'écran » consacrés aux rapports mère-fille (sujet crucial aujourd'hui). Tout ce qui en fait un film désuet et ennuyeux se mettrait alors à « fonctionner » : le recours systématique au gros plan (par lequel Bergman en finit avec la scénographie-scène de ménage, au profit d'une dramaturgie des réflexes du visage), le flou de la photo de Nykvist, le simplisme de certains symboles (la troisième femme : l'infirme) sont *déjà* pensés par rapport à la télévision (on sait que la diffusion en feuilleton de *Scènes de la vie conjugale* fut en Suède un événement national). Pas parce que la télévision (et son public) serait plus débile que le cinéma (et son public) mais parce qu'elle permet une sorte de participation (même imaginaire) de la part du téléspectateur : la possibilité pour lui de *parler* après le film (surtout après un film qui ne met en scène que deux situations de langage : l'aphasie et le flot verbal). On imagine très bien le film suivi d'un débat (entre spécialistes de l'âme : sévères mais justes), débat entrecoupé d'interventions téléphoniques de téléspectateurs prenant parti pour la mère ou pour la fille etc. Il y aurait encombrement des canaux légaux de la communication et « écoutisme » généralisé.

Étrange itinéraire que celui de Bergman. Cinéaste suédois, peu connu puis très connu, en Europe puis dans le monde entier, devenu, de cinéaste local, le symbole même de « l'art et essai », puis l'un des rares à étendre son territoire jusqu'au niveau multi-national (c'est-à-dire américain) et le seul à être devenu le cinéaste *de masse* de la bourgeoisie. Aujourd'hui *il se décale*, lui aussi, par rapport au medium cinéma, et au moment où le moindre de ses films est salué comme un événement d'une portée incommensurable, ne produit plus rien intéressant le cinéma. Il n'est d'ailleurs pas le seul : le fossé entre le dispositif-cinéma et les objets-films ne cesse de se creuser. C'est pourquoi voir *Sonate d'automne*, dans l'ambiance de messe culturelle d'une salle de cinéma, est proprement asphyxiant.

Serge Daney

Le P.C.F. et la mode rétro

LA CHANSON DE ROLAND
(FRANK CASSENTI)

Une chose me frappe, dans cette fiction qui fictionne particulièrement mal : à quel point le style de tournage et de montage-télévision, et le mode de présentation des acteurs, de monstration de la troupe, qui semble faire à tout bout de champ de la pub pour le personnel figuratif de ce cinéma, à quel point ceci se conjugue avec cela dans un fait d'institution spectaculaire fortement marqué, encadré idéologiquement. L'effet-télévision, les travellings, les recadrages, le montage, produisent continuellement une plus-value d'effets machiniques : clin d'œil à l'appareil de production. La troupe des acteurs, telle qu'elle est mise en scène, est un autre clin d'œil, de la part d'un cinéaste P.C.F., à la corporation dévouée à sa mission culturelle.

Comme si l'institution spectaculaire, avec ce film, s'avançait sous le signe d'un : on filme pour vous, on joue pour vous : *on travaille pour vous*, spectateurs.

Manquant de convictions laborieuses, surtout au cinéma, je suis un peu rebelle à ce genre d'effets. A ce « on travaille pour vous », j'ajouterai que quelque chose se marque d'un « on est sympa ». Faire sympa, signature obligée de toute écriture qui s'affiche aujourd'hui de gauche, c'est, je crois, pour le cinéaste Cassenti, jouer de l'effet-télévision contre l'effet-Hollywood. Tournage et montage, dans *La Chanson de Roland*, un peu fiévreux, agités, à la diable, miment l'enthousiasme créateur supposé posséder les caméramen et les monteurs, par opposition à la grande scénographie, souverainement maîtresse de ses effets de séduction, du cinéma hollywoodien. En se démarquant aussi, plus près de nous, du côté deuil chic et glacé du vieux-jeune cinéma français. D'une certaine façon, le jeu, théâtreux de gauche, des acteurs (c'est ainsi que le cinéaste les utilise), redouble l'écriture du film, rime avec elle. Cassenti semble avoir joué aussi de l'effet de présence immédiate de la troupe des acteurs contre l'effet de fiction d'un Moyen-Age qui n'est guère présentifié, dans le film, que sous la forme d'oripeaux ethnographiques et de vestiges archéologiques.

Si, naïvement, vous espérez vous promener dans un Moyen-Age de rêve, comme dans les films de cape et d'épée, vous déchantez : les acteurs viennent de relire leur texte et de revêtir leur déguisement, les merguez de la dernière fête de l'Humanité fument encore, les chapelles et les châteaux ont l'air de ce qu'ils sont dans la réalité, de monuments historiques un peu croulants. Qu'est-ce qui s'affiche là? A la fois la relative pauvreté des moyens dont a disposé le cinéaste, par rapport à Hollywood, et aussi quelque chose comme *un souci d'inventaire des richesses de la France* : une histoire, un peuple, une culture. Effet ethnographique, documentaire.

Si vous espérez des informations précises sur le contexte historique de la « Chanson de Roland », sur la féodalité, vous en êtes aussi pour vos frais. Le film ne vous fait rien découvrir que vous ne sachiez déjà : dans ce temps-là, il y avait des lépreux avec des clochettes sur les chemins, des filles de joie dans les foires, et les seigneurs étaient bien cruels. C'est un peu court.

Quand je dis que cette fiction fictionne mal, jusque dans le montage de chaque séquence, c'est qu'à la fois l'époque féodale y est incompréhensible, que les aller-retours incessants du VIIIe au XIIe siècle (à moins que ce ne soit le XIe ou le XIIIe, je ne sais pas) ne font qu'accentuer lourdement l'effet d'omniprésence de la troupe des mêmes acteurs, et que dans ces changements d'époque qui se résument à des changements de chemises, le projet idéologique porté par la fiction ne cesse de se brouiller lui-même.

De quoi s'agit-il, dans cette fiction? En gros, de la dénonciation des excès de fanatisme guerrier et religieux d'une époque passée, au nom d'un humanisme naissant. Mais n'oublions pas que nous sommes spectateurs, en 1978, en France, et que c'est maintenant que ce film sur la féodalité est produit et projeté sur les écrans. Faut-il lire, dans la référence aux castes féodales, une allusion aux grandes tyrannies politiques du XXe siècle? Faut-il lire, dans ce passage d'une religion cruelle à une religion aimable, une métaphore de la substitution, aux idéaux nationalistes et militaires gérés en principe par la droite, des idéaux humanistes, culturels et scolaires gérés en principe aujourd'hui par la gauche? Sans doute. Mais il est remarquable que, de cette imagerie médiévale, n'émerge qu'une seule idée : qu'à cette époque-là, tout le monde était plus ou moins possédé, parcouru de transes à tout propos. Et ce qui fait retour, dans l'effet d'actualité du film, dans sa projection au présent, est cette autre idée qu'il y a transe et transe, possession et possession, et qu'il faudrait faire le partage entre les bonnes et les mauvaises. Les mauvaises, ce sont celles de la caste seigneuriale, celles qui se jouent dans les hauteurs. Les bonnes, ce sont celles d'en bas, celles du peuple. Le film valorise ainsi l'image d'une certaine effervescence populaire, ce qui en soi n'est pas mal, dont participe la troupe des comédiens-pèlerins, contre l'image de ce haut délire. Mais en même temps, c'est par ce haut délire qu'il est hanté, sinon, pourquoi avoir déterré des vieux manuels de littérature et d'histoire « La Chanson de Roland » pour en faire un film aujourd'hui? Et pourquoi diable avoir fait incarner Roland par l'acteur Klaus Kinski? N'y a-t-il pas là, jouée dans la fiction, par rapport à un personnage central dont le cinéaste semble bien embarrassé, une opération de type ni-ni incroyablement tordue?

J'interpréterai, pour ma part, cette opération ainsi. Un cinéaste P.C.F. déterre une figure féodale participant de la vieille mythologie de la IIIe République, qui n'intéresse aujourd'hui personne. Il en critique les excès fanatiques comme s'il s'agissait d'une figure d'histoire brûlante dont il faudrait, aujourd'hui, détruire la légende aux yeux de supposés-millions de lecteurs de la « Chanson de Roland », ce qui est apparemment absurde. Il entreprend donc de ressusciter cette figure mythologique, ni comme un héros populaire de type Zorro ou Robin des Bois, ni comme un mercenaire de type Aguirre. Je serais tenté de dire, par rapport au choix de l'acteur : ni vraiment français, ni vraiment Teuton. C'est-à-dire, du point de vue d'un imagier P.C.F. : ni de gauche, ni nazi. Qu'est-ce à dire, sinon que Cassenti est hanté par le désir et par l'impossibilité de faire revivre, aujourd'hui, au cinéma, *des figures à la fois populaires et nationales?* Il sait bien que le temps n'est plus du tout aux personnages de super-prolos à haut rendement qui appartiennent à la mythologie stalinienne de l'Est, et que les images des chevaliers de l'Ouest (de notre Ouest européen), délaissées par la droite, ne sont plus guère aujourd'hui gérées que par des esthètes dandies (Bresson, Rohmer) ou par des obsédés de la vieille culture germanique (Herzog), sauf à être reprises par quelque maître-fou qui filmerait l'histoire de Gilles de Rais d'après le texte de Bataille, mais ce serait une autre affaire. Cet imaginaire sent le roussi. Il est bien évident que, dans la figure du Roland de Cassenti, passe quelque chose de la « cruelle niaiserie » dont parle Bataille à propos de Gilles de Rais. Et il est étrange de voir comme, après l'effondrement des grands scénarios d'adoration, des idéaux laborieux et guerriers offerts hier en images aux foules, et dont les foules étaient elles-mêmes actrices, ce qui fait retour, dans le courant rétro dont ce film participe à son corps défendant, c'est quelque chose qui a à voir avec la fascination de cette cruelle niaiserie.

L'Église P.C.F. se remet décidement mal d'avoir adoré Staline, et cela a peut-être beaucoup à voir avec l'échec du projet de Cassenti. Qu'est-ce que ça veut dire, en effet, réaliser un film de chevalerie dont le scénario est incompréhensible, qui retire continuellement aux spec-

tateurs le plaisir du récit? A quoi rime de mettre en scène des figures féodales, religieuses et militaires, pour dire, d'une séquence à l'autre, que ce sont des images dangereusement fascinantes, qu'il faut les désacraliser, comme s'il y avait quelque urgence à une telle opération d'exorcisme, comme si Cassenti s'effrayait lui-même avec les images qu'il réanime? Les raisons de l'embarras dont ce film témoigne ne tiennent-elles pas au fait que la mémoire accumulée par de telles images programme à l'avance la critique de son projet, et lui impose, de son point de vue, *une démarche auto-critique délirante?* Le film est incompréhensible si on ne le conçoit pas ainsi, comme une sorte d'opération de dé-stalinisation de la légende de Roland destinée à doubler une droite imaginaire (celle d'aujourd'hui n'a plus rien à faire avec les images d'Épinal de la III[e] République) sur sa gauche, en s'arrangeant pour isoler Roland de Charlemagne, dans la fiction, faute de pouvoir en faire un Alexandre Nevski français.

Si je dis que la mémoire des images que manipule Cassenti est beaucoup plus forte que son projet, c'est qu'en effet, aujourd'hui, des images de type Nevski, ou de type Niebelungen, ne sortent pas seulement du Musée Imaginaire du Cinéma, mais sont projetées dans les grands scénarios impériaux dont sont tissées nos mémoires historiques. Et si la fiction de *La Chanson de Roland* n'est faite que de procédures de distanciation, d'opérations de retypage, de gestes de retour au présent, c'est dans la mesure où le spectre de ces grands scénarios fait pression sur ses images à tel point que le cinéaste se croit obligé sans cesse de s'en défendre, de peser la part du Diable et celle du Bon Dieu, dans le scénario critique qu'il s'impose lui-même de mettre en scène.

La moralité de cette mise en scène, c'est, au fond, qu'il faut sacrifier Roland aux mânes de Charlemagne, puisque c'est de toute façon l'esprit de ce bon vieux Charlemagne (pas celui de l'histoire, mais celui de la III[e] République) qu'il s'agit de remettre au goût du jour, du côté du Saint-Office Culturel du P.C.F. L'empereur à la barbe fleurie, considérablement rajeuni par rapport à la légende, ne joue dans le film qu'un rôle très modeste. Mais, dans la logique de son scénario d'institution, n'est-ce pas pour égayer son fantôme, le fantôme du père de l'École, que le Saint-Office a mis en scène *La Chanson de Roland*, et que les machinistes et les comédiens se sont mis au travail? Au sens où Pierre Legendre (1) formule, dans son étude pour la danse, qu'on danse toujours pour quelqu'un d'autre, on a produit, dans ce film, les signes ostensibles du travail, la transe laborieuse de son écriture et la fièvre de ses acteurs, *pour cette coulisse d'institution.*

Le feu sacré dont sont animées les figures de *La Chanson de Roland* fait pont entre l'ancien et le nouveau, la vieille et la nouvelle religion. Les figures guerrières sont reproduites pour faire l'objet d'un sacrifice solennel beaucoup plus nécessaire, dans ce scénario, au projet du film, que l'exhibition vaguement carnavalesque de leurs dépouilles, puisqu'il y va du salut des idéaux de l'Église et de la réaffirmation de sa loi d'amour. Et, dans l'effet de distanciation théâtrale où est ressaisie la Geste, le Saint-Office se regarde, par les yeux de la troupe.

Pendant ce temps-là, dans la salle, on se barbe.

Jean-Pierre Oudart

1. Pierre Legendre. « La Passion d'être un autre ». Éd. du Seuil.

« La troupe des acteurs, telle qu'elle est mise en scène, est un autre clin d'oeil, de la part d'un cinéaste P.C.F., à la corporation dévouée à sa mission culturelle ».



LES FILMS A LA TELEVISION

PRESENTATION

Il va s'agir ici de critiquer les films de cinéma qui passent (et le plus souvent repassent) à la télévision. Pourquoi entreprendre un tel travail, et comment?

POURQUOI?

Le but que nous nous sommes fixé ne va pas de soi. La preuve? Comment se fait-il que, depuis le temps que la télévision existe massivement, depuis le temps qu'elle passe et repasse des films de cinéma, aucune revue de cinéma – et les *Cahiers* pas plus que les autres – n'ait consacré une rubrique régulière à l'analyse de ces films? (Mettons à part le travail de *Télérama* : honnête mise en fiches des films, devant servir de guide au futur spectateur et non pas vraiment de critique). La raison en est extrêmement simple : parce que personne n'y a pensé, parce que personne n'y pense. Et si personne n'y pense, c'est pour plusieurs raisons :

1) « *On ne pense pas (on n'en a ni le temps, ni – encore moins – les moyens ou le désir) quand on regarde la télévision.* » Ou plutôt, sitôt ressenti, sitôt recouvert, à peine pensé, déjà oublié; telle est, on le sait, la logique de la télévision, tels sont les effets de son système.
(A cette objection-là, majeure, peu de choses à répondre, sinon qu'il faudra faire avec. Chercher à transformer notre rapport à ces conditions de (télé) vision, peut-être, nous débattre avec, sans doute).

2) « *Un film à la télévision, ce n'est plus un film.* » Cette idée, très répandue, est de celles qui ont la vie dure. On ne comprend pas, çà et là, comment des films, souvent doublés, miniaturisés par la petitesse de l'écran, privés de leurs couleurs d'origine – comme c'est souvent encore le cas : c'est le mien –, comment de tels résidus de films peuvent être élevés à une dignité suffisante pour qu'il en soit parlé. Disons-le une bonne fois pour toutes, afin de dissiper le malentendu : l'important c'est le film et pas le fauteuil, c'est la trace qu'il laisse en nous et pas sa brillance, c'est sa trame et son tracé, pas son format. Un film, au cinéma et à la télévision, passe pareil. C'est-à-dire qu'il *passe* ou ne *passe pas*, c'est selon qu'il est bon ou mauvais. Simplement, ce qui est essentiel dans l'économie d'un film vu au cinéma, devient primordial quand ce film passe à la télé, ce qui est secondaire devient plus visiblement secondaire. Un bon film reste un bon film, un mauvais film reste un mauvais film. (Et que ceux qu'une telle idée empêche de dormir aillent se plaindre à leur corporation syndicale la plus proche, ou, pourquoi pas, fondent un club *laissez-les vivre :* laissez vivre les artistes, laissez vivre les techniciens, laissez vivre les films, laissez-nous vivre dans la liberté de création, d'expression, de diffusion et de transfusion. Des gifles, oui.).

3) « *Ce sont là de vieux films, c'est du réchauffé, c'est du refroidi.* » Entendez : ce n'est pas d'actualité. Qu'est-ce que l'actualité? Ce n'est pas – pour nous, en tout cas – le suivisme servile envers une industrie en mal de spectateurs autant que de cinéastes. En mettant sur le même plan d'actualité les films du passé et ceux du présent, en choisissant de parler dans une même rubrique « *Critiques* » (divisée en deux) des films qui sortent dans les salles et de ceux qui sortent des postes de télévision, nous entendons (nous) imposer la seule actualité qui soit un tant soit peu sérieuse : la nôtre. En espérant bien que les films du passé viendront éclairer ceux du présent, et réciproquement.

4) « *Les films, à la télé, ne passent qu'uns fois.* » Voilà enfin le vrai problème, la seule raison qui empêche le critique de cinéma de (penser à) faire son travail devant le petit écran. Plus d'attaché(e)s de presse empressé(e)s, plus de projections privées, plus de documentation providentielle (heureux hasard!) pour aider la plume ou la machine (à écrire) endormie. Et surtout : *plus d'avance sur le spectateur.* Chacun voit, dans des conditions (relativement) identiques, le même film.

Plus de possibilité de seconde vision pour le journaliste en mal d'opinion personnelle. *Le spectateur et le critique partent à égalité.* Précieuses conditions de travail : les seules où nous soyons assurés de ne pas servir à (faire) vendre un produit (le produit est déjà vendu, le film est déjà passé, quand nous écrivons), les seules où un dialogue est possible entre le spectateur et le critique, entre le critique et le lecteur.

Il ne s'agit plus de préparer quelqu'un à aller comprendre ou aimer un film, mais bien d'échanger avec lui quelques impressions, quelques idées.

D'où qu'il vienne : la télévision va partout, et c'est effectivement de partout que nous attendons, par le biais du courrier, que des spectateurs et des lecteurs nous étonnent par la singularité de leur amour du cinéma.

Signes de vie sans lesquels une revue se transforme, un jour ou l'autre, en une autre, qui appelle le garde-à-vous : la revue militaire.

COMMENT?

Nous ne rendrons compte ici que des films de cinéma. (La rubrique télévision continuera à exister – et à s'étendre, nous l'espérons–, pour signaler l'originalité, plus fréquente qu'on ne le pense généralement, de la création proprement télévisuelle). Pour faciliter le choix du lecteur, nous nous efforcerons de publier la liste la plus complète des films du mois à venir. Cette liste sera assortie de commentaires très brefs, non pas directifs mais informatifs. C'est-à-dire que nous tenterons (rétrospectivement, puisque nous aurons à compter sur notre mémoire et nos jugements passés) de classer les films en plusieurs catégories : ceux que nous ne connaissons pas mais que nous avons envie de voir (pour des raisons historiques ou sentimentales), ceux que nous avons beaucoup aimés, ceux dont nous ne savons plus quoi penser aujourd'hui, etc. Pour compléter ces notes indicatives, nous publierons (avant ou après que le film soit passé) d'anciennes critiques des *Cahiers* sur ces mêmes films, ou des extraits de ces critiques. De cette intrusion des *Cahiers* d'hier dans ceux d'aujourd'hui, que résultera-t-il? De cette confrontation des films du passé avec ceux du présent, que pouvons-nous attendre?

Devons-nous nous astreindre à n'écrire, sur ces films de cinéma filtrés par la télévision, que des notes, et des notules, ou plutôt, tout comme pour les films qui sortent dans les salles, des critiques (plus ou moins longues selon l'importance du film, et à la mesure de notre enthousiasme)?

Faut-il rendre compte de la variété des postures et des places que le (télé) spectateur occupe devant le petit écran?

Est-il vrai qu'un film vu à la télévision s'oublie plus vite – c'est ce que beaucoup pensent – qu'un film vu en salle? Et si cela est vrai, comment en témoigner dans une critique, si l'on sait que le lecteur la lira un mois après avoir vu le film (au moins), deux mois après (au plus)?

Que valent nos réactions et notre rapport à ces films que, très souvent, nous revoyons (que nous avons donc vus, dans un premier temps, sur grand écran), face à l'approche des spectateurs plus jeunes, dont la culture cinématographique se fonde et se forge presque exclusivement sur la télévision?

Autant de questions auxquelles nous n'avons pas de réponse.

Autant de raisons de faire de cette rubrique une rubrique *ouverte*.

Louis Skorecki

La Mort aux trousses, réévalué au verso.



LA MORT AUX TROUSSES
(A. HITCHCOCK-1958)

Vingt ans après, ou presque, sa sortie, *North by Northwest* passe à la télévision. Précisons : pas *North by Northwest*, mais *La Mort aux trousses*. Patrick Brion réservant, sur FR3, la case du ciné-club en V.O. à des films – grand public.

Passer de la V.O. à la V.F., c'est perdre beaucoup. D'abord, bien sûr, les voix, la musique de la langue. Mais aussi, plus gravement, le sens exact des dialogues américains. Les exemples fourmillent. N'en citons qu'un, au hasard : dans la vente aux enchères, les cours de l'Actor's Studio que James Mason conseille ironiquement à Cary Grant, deviennent, platement, des cours de comédie. En plus de nombreux jeux de mots (comme la très jolie « rime » sur *« it's a proposal »*, signalée par Raymond Bellour (1)) le film perd surtout de sa force comique.

La Mort aux trousses sur le petit écran, c'est aussi, côté image : soit un film en noir et blanc, soit une copie aux couleurs un peu fanées (mais après tout, pas plus que dans une salle la même copie, et déjà, en 1959, Luc Moullet signalait « les défaillances de la Technicolor tirée Métro » (2)), et des cadrages approximatifs (mais rien à voir avec le massacre des films en scope). Côté son, comme toujours à la télé, sans doute parce que l'image moins grande que dans une salle nous investit moins, un son prépondérant; et, du coup, une musique comme « à découvert ». On ne s'en plaindra pas : la partition de Bernard Herrmann est sûrement une des plus belles musiques hollywoodiennes. Au total : quelques déperditions plus ou moins fâcheuses, rien d'essentiel; surtout si l'on admet avec Godard qu'à la télé, pour un bon film, « il suffit qu'une partie subsiste et cette partie suffit à faire tenir tout le film » (3).

En 1959, Hitchcock déclare : « North by Northwest *est un film d'aventures traité avec une certaine légèreté d'esprit.* Vertigo *est beaucoup plus important pour moi que* North *qui est un divertissement très amusant* » (4). En 1963, à Bogdanovich qui lui demande si *North* est son dernier mot sur le film-poursuite, Hitchcock répond : *« It is. It's the American Thirty-Nine Steps. I'd thought about for a long time. It's a fantasy. The whole film is epitomized in the* title *- there is no such thing as north by northwest on the compass (5). »* Notons au passage que de nombreux critiques relevèrent que si cette direction n'existait pas sur la boussole, elle existait dans un vers célèbre d'Hamlet : *« Je ne suis fou que par vent nord-nord-ouest. »*.

Pour la critique hitchcocko-hawksienne, les « inventeurs » d'Hitchcock, à la sortie, *North* n'est pas davantage un film majeur. Dans le conseil des dix, Rohmer ne le considère pas comme « chef-d'œuvre » mais seulement comme « à voir absolument »; seul Douchet en tient pour le chef-d'œuvre. Ce qui n'empêchera pas le même Douchet de ne pas le citer dans sa liste des dix meilleurs films de l'année. Pas plus que Rohmer, Chabrol, Truffaut ou Rivette; en fait, seul Agel le mentionne dans sa liste. Il n'apparaît pas dans les vingt et un meilleurs films de 1959, Liste *Cahiers*. Il apparaît seulement, mais en douzième position, dans la Liste lecteurs. Il est juste de rappeler que pour les hitchcockiens *Vertigo*, sorti la même année, le supplante. Mais pour eux comme pour son auteur, *North* est un film mineur.

Quand on relit le remarquable livre de Rohmer-Chabrol, que l'on devrait bien rééditer (publié en 1956, il s'arrête à *The Wrong Man*), rien d'étonnant. Pour les auteurs, *« Hitchcock est l'un des plus grands inventeurs de formes de toute l'histoire du cinéma. Seuls, peut-être, Murnau et Eisenstein peuvent sur ce chapitre soutenir la comparaison avec lui » (6), « L'art d'Hitchcock est de nous faire participer, par la fascination qu'exerce sur chacun de nous toute figure épurée, quasi géométrique, au vertige qu'éprouvent les personnages, et au delà du vertige, nous découvrir la profondeur d'une idée morale » (7).* Enfin : *« La forme, ici, n'enjolive pas le contenu, elle le crée » (8).*

Rohmer-Chabrol, contrairement à ce qui va être l'attitude des futurs critiques hitchcockiens, s'attardent longuement et avec sagacité sur cette mise en scène, cette forme qui conditionne tout, puisque ce seront ses effets sur le spectateur qui lui feront partager les affects des personnages. Ce qui est bien l'essence de la mise en scène hitchcockienne. Puis, Rohmer-Chabrol, dans un deuxième temps, découvrent, « au delà », une idée morale et forgent ainsi une première clé pour leur auteur : Hitchcock est un cinéaste catholique, janséniste, traitant finalement de la Providence. A partir de là ils opèrent un tri dans l'œuvre : il y a les films privilégiés et les autres. Les films « sérieux » : en 1956, essentiellement *Under Capricorn, I Confess, The Wrong Man* dans lesquels Hitchcock traite de ce qui le concerne vraiment. Et les autres, les divertissements réalisés pour plaire au public, comme par exemple : *Stage Fright, Dial M for Murder, To Catch a Thief* et, en extrapolant, *North*.

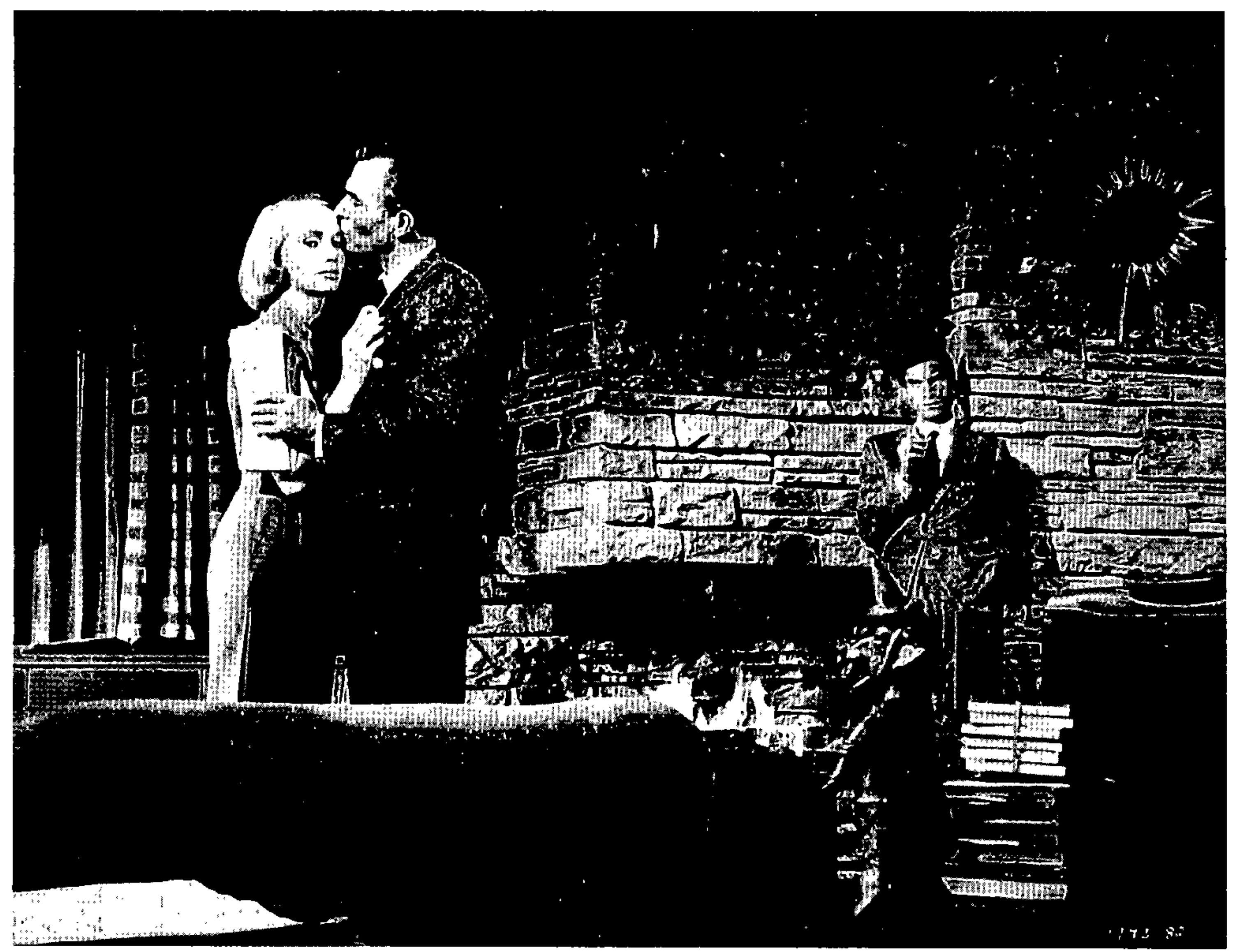
Relevons une contradiction. Si d'une part, la forme crée le contenu et si, d'autre part, il y a des Hitchcock majeurs et des Hitchcock mineurs, c'est donc qu'il y a des Hitchcock où la forme est supérieure. Que les Hitchcock majeurs sont mieux mis en scène que les mineurs, ce qui ne semble pas le cas, y compris pour Rohmer-Chabrol.

Toujours à l'époque, en opposition aux hitchcocko-hawksiens, Barthélémy Amengual, à propos de *Vertigo* qu'il admire, note que : *« Davantage qu'à l'élucidation critique traditionnelle, leurs réflexions ressortissent aux déchiffrages de la Kabbale ou de la Gnose (9) »*. Pour Luc Moullet, dans son article accompagnant la sortie de *North*, il n'est pas non plus question de clé : *« Hitchcock, catholique et pratiquant, dit Rohmer page 116 de son petit livre, ligne 14. Je dis non. Le catholicisme, c'est une autre paire de manches; c'est Rossellini. (...) Le catholicisme hitchcockien est donc essentiellement symbolique, c'est-à-dire inconsistant » (10).* Et à propos de *North*, s'opposant à nos forgeurs de clés, à nos serruriers, il déclare adopter le regard de la concierge et du bûcheron : *« il faut nous en tenir aux sensations physiques que nous éprouvons à la vue des films de Hitchcock, sensations physiques très étrangères à la métaphysique au rabais déterminée par le scénario. (11).* Et que : *« il est de bon ton de considérer* North *comme une œuvre mineure. Mais c'est là une grosse erreur si l'on se fonde sur la légèreté du sujet et non sur les trous divers du film (scènes d'explication banales, défaillances de la Technicolor tirée Métro, reprise d'œuvres passées avec moins de panache) (11).*

Donc : *North* est un film mineur parce que sa forme est mineure. Moullet ne tombe pas dans la contradiction que nous relevions plus haut chez Rohmer-Chabrol.

Pour Jean Douchet en 1967, *North* n'est certainement pas un film mineur. Il lui consacre une trentaine de pages, dans « L'Herne-Cinéma » N° 1, après *Vertigo* et avant *Psycho* et *The Birds*. Avec Douchet, l'œuvre de Hitchcock devient une œuvre ésotérique *« extraordinairement complexe, dans laquelle tout renvoie à tout. Aucune chose n'est ce qu'elle paraît être puisque (tout) est porteur de signes susceptibles de multiples interprétations » (12).* L'œuvre est révélée, il ne reste qu'à la déchiffrer. La mise en scène elle-même devient finalement secondaire : *« Hitchcock considère son film comme déjà achevé avant même le premier tour de manivelle. Comme dans la théorie platonicienne, l'Idée précède ici l'existence et la fonde »* (13). Il ne s'agit pas de trier, ni de chipoter. D'autant que *North* est un des derniers films d'Hitchcock et que, comme le note Elisabeth Roudinesco à propos de Douchet : *« Si l'artiste est l'égal de Dieu, ses créations successives tendent au Beau Absolu. Chaque œuvre est d'autant plus « achevée » que le créateur voit ses cheveux blanchir. Les films de la vieillesse sont de pures transparences, la chair devenue idée, et la page blanche du vide absolu symbolise l'accession à l'idéal suprême du Beau » (14).* Pour Douchet, *North*, œuvre majeure, nous conte une histoire dans laquelle Roger Thornhill c'est-à-dire le spectateur, part à la conquête d'Eve Kendall c'est-à-dire l'Oeuvre. En cours de route il est aidé par le Professeur ou la Volonté Créatrice et contrecarré par Vandamm et sa clique ou la Tendance Artiste.

Avec Raymond Bellour, qui consacre 115 pages à *North* dans *« Communications »* n° 23, sous le titre : « Le blocage symbolique », les clés changent. L'approche devient structuraliste et psychanalytique. Au-delà, derrière le film, il y a l'autre film, le même : essentiellement un itinéraire œdipien. Ici la question : majeur ou mineur, ne se pose pas. En dehors de tout jugement de valeur, le film ne relève que de



Eva-Maria Saint, James Mason et Martin Landau dans *La Mort aux trousses.*

l'inconscient, il faut le décoder, en ne laissant, en bonne ménagère, aucune poussière de sens derrière soi, comme le dit Marc Vernet, de la psychanalyse sauce américaine, dans un autre article de ce même numéro de *« Communications »*. Comme chez Douchet, retrait de la mise en scène (même si le démontage frénétiquement méticuleux du segment 14, c'est-à-dire de la séquence de l'avion, en ses 133 plans avec photogramme du début (a) et de la fin (b) de chaque plan, ainsi que de nombreux tableaux et croquis peuvent d'abord faire penser le contraire). Pour Bellour, *North* nous conte un itinéraire œdipien au cours duquel Roger Thornhill, c'est-à-dire le Fils, part à la conquête de Eve Kendall c'est-à-dire la femme. En cours de route il est, à la fois, aidé et contrecarré par sa mère ou la Mère Abusive, le Professeur ou le Père, Vandamm et sa clique ou le Père Idéalise et Townsend ou, encore, le Père.

A revoir *North* à la télé on se rend compte d'abord que le film répond bien aux intentions de son auteur : il s'agit d'un divertissement très amusant, d'un jouet magnifique. Et toujours en accord avec son auteur, *North* nous paraît relativement mineur dans son œuvre : un jouet magnifique mais rien qu'un jouet. Mais pas pour les raisons que prêtaient Moullet à Rohmer-Chabrol, ni pour les siennes. Légèreté du sujet? Absence de sérieux? L'histoire du cinéma abonde en œuvres légères et même comiques qui ne nous semblent en rien « inférieures ». Et, à l'inverse, des films comme *I Confess* ou *The Wrong Man* sont à nos yeux plus mineurs que *North*. Alors, en accord avec Moullet, faiblesses de la forme, trous? Pas davantage. Il y a sûrement des trous dans ce film, mais moins graves et moins nombreux qu'il ne le dit, en tout cas pas plus et pas plus graves que dans des Hitchcock majeurs (par exemple l'horrible cauchemar de *Vertigo).* Et, plus encore que Moullet, il nous semble que *North* regorge de morceaux de choix. L'avion, bien sûr, où, comme le remarque Truffaut, *« le cinéma devient vraiment un art abstrait » (15).* L'avion qualifié d'ailleurs par Moullet de scène *« la meilleure des meilleures »* (16). Mais à côté de cet ébouriffant morceau de bravoure, il y a de nombreuses scènes où la mise en scène, pour être moins visible, n'est pas moins extraordinaire. Par exemple la séquence du wagon-restaurant, où Eva-Marie Saint, dont nous ne savons rien, attire Cary Grant à sa table et lui fait comprendre qu'elle est prête à partager également son wagon-lit. Nous comprendrons plus loin que tout cela était trop beau pour être vrai, qu'il s'agissait d'un piège. Plus loin encore dans le film nous découvrirons que l'attirance d'Eva-Marie Saint pour Cary Grant n'était pas entièrement feinte.

La mise en scène : ultra classique. Le découpage : une suite de champs-contrechamps; au début, les deux acteurs dans chaque plan, chacun d'eux alternativement de trois-quarts dos. Puis, la caméra isole chaque acteur, d'abord dans des plans moyens, puis dans des gros plans, au fur et à mesure que l'intimité grandit. Les axes restent sensiblement et alternativement les mêmes, à l'exception d'un changement très net, suivi d'un insert, lors de l'épisode de la pochette d'allumettes de Cary Grant. Rupture destinée à faire mémoriser à Eva-Marie Saint et au spectateur la pochette qui joue un rôle dans une des dernières scènes du film. Les plans sont fixes; seulement de très légers recadrages autour du petit ballet des mains, lors de l'allumage de la cigarette d'Eva-Marie Saint. A la fin de la scène, avec l'arrêt du train et l'arrivée des policiers, retour aux cadres du début, pour signifier la rupture du charme.

Le montage : une suite extraordinairement fluide de classiques raccords sur les regards, non moins classiquement accompagnés de chevauchements du son (chaque changement de plan, ou presque, coïncide avec la fin d'une phrase prononçée dans le plan précédent et gomme ainsi la rupture visuelle).

La caméra cadre, derrière les acteurs, les fenêtres du train qui roule dans la campagne. Tout baigne dans la lumière dorée d'un coucher de soleil par temps clair. La transparence qui déroule le paysage, s'il s'agit d'une transparence, comme il est vraisemblable, est sans défaut. Le glissement incessant et doux des plans et du train, le ton chuchoté des dialogues, la musique (dans laquelle le beau thème d'amour de Bernard Herrmann qui semble sortir de la fin alanguie du ballet du *Vénusberg* dans la version de Paris de *Tannhauser*, succède avec l'intimité croissante à une musique d'ambiance feutrée très train de luxe, comme il se doit), tout enfin participe à la création d'un extraordinaire climat érotique, qui est la situation même. *« Plus qu'un travelling de trente kilomètres, cela mérite le nom de virtuosité » (17).*

Non, ce n'est pas du côté des faiblesses de la mise en scène de *North* que nous rechercherons la raison de la légère gêne qui se mêle à notre plaisir et fait que finalement le film reste un simple divertissement, mais au contraire du côté de sa force.

L'art d'Hitchcock a toujours consisté à nous amener, à travers une identification massive à ses personnages, à vivre des sensations qui sont censées être les leurs. Et, d'une part, la recherche de l'identification d'un public le plus large possible (souci commercial bien connu) implique fatalement une certaine faiblesse des personnages; d'autre part, la recherche du suspense et de l'effet pour l'effet ne font qu'accentuer cette faiblesse dont Hitchcock est très conscient : *« Pourtant, je sens qu'il me reste beaucoup à faire et actuellement j'essaie de corriger la grande faiblesse de mon travail, qui réside dans la minceur des personnages à l'intérieur du suspense. Cela m'est très difficile, car lorsque je travaille avec des personnages forts, ils m'amènent dans la direction où ils veulent aller, eux. Alors je suis comme la vieille femme que les jeunes boy-scouts veulent forcer à traverser la rue : je ne veux pas obéir. Et cela a toujours été la source d'un conflit intérieur parce que j'exige certains effets » (18).*

Mais dans le cas du film-poursuite-divertissement, dont *North* est le « dernier mot », cette faiblesse devient une véritable incohérence organique. Plus Hitchcock accumule gratuitement (comme Truffaut l'en félicite) (19) les scènes « à faire », plus il attente, non pas tant à la pure vraisemblance des événements (ce qu'on lui a souvent reproché à tort, car la féerie, le mélodrame, l'opéra etc. en font autant pour notre bonheur), mais à celle des personnages (ce que féerie, mélodrame et opéra, dans la mesure où ils sont réussis, se gardent bien de faire).

Dans *North*, cette incohérence, cette inconsistance, sont incontestables. Moullet, sans s'y arrêter, l'avait bien vu lorsqu'il parlait de parodie de parodie de consistance. Cette incohérence qui est un peu la loi du genre, Hitchcock ne se résout d'ailleurs pas à l'accepter totalement, et bon nombre des fameux trous de la mise en scène (comme la faiblarde scène dans le bois de bouleaux à laquelle, justement, Hitchcock tient beaucoup et qu'il a défendue contre les ciseaux de la Métro) provient d'efforts infructueux pour donner vie à ses personnages.

Mais dans *North*, également, le pouvoir de persuasion de la mise en scène, lorsqu'elle fonctionne, nous pousse à nous identifier à des personnages impossibles, qui ne peuvent pas exister. Devant cette impossibilité et selon notre nature, deux possibilités. La première, bien sûr, c'est d'en rire, mais d'un rire entendu, teinté d'une sorte de ressentiment dans la mesure où la sensation ressentie a su nous investir fortement et où, finalement, devant le vide des personnages, nous n'avons su qu'en faire. La seconde c'est de rechercher une cohérence ailleurs. C'est de nier l'incohérence des personnages et d'en inventer d'autres derrière ceux-ci. D'autres qui justifieront la force de la sensation ressentie grâce à la mise en scène. D'autres dont les personnages vides seront les symboles.

Le clivage est là. Il y a les Hitchcock où les personnages existent, et les autres. Ce n'est pas un hasard si ce qui est sans doute le plus beau film d'Hitchcock, *Under Capricorn*, traite de son plus beau, de son plus vrai personnage : Harrietta. Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans la foulée de *Rope*, Hitchcock y abandonne par instant le cinéma de montage, nous donnant l'inoubliable confession d'Ingrid Bergman en une seule bobine. Et ce n'est sans doute pas non plus un hasard s'il y a tant de clés, un trousseau, pour *North*. Avant *North*, le film le plus proche, où les personnages sont le plus inconsistants, est sans doute *To Catch a Thief*. Après, il faudra attendre *Family Plot*. Mais pour l'un, la mise en scène n'est pas encore, et, pour l'autre, hélas, n'est plus au niveau de celle de *North*. *North* est bien le film de Hitchcock où le décalage entre les sortilèges de la mise en scène et l'inexistence des personnages est le plus grand, créant une béance dans laquelle doivent s'adapter les clés de ceux qui ne sont pas assez concierge et bûcheron pour en rester à leurs sensations.

Signalons, pour finir, un mauvais tour joué par une mort, celle de Brel, à notre *Mort aux trousses*. Le soir de la diffusion, une chaîne voisine, en décidant d'un hommage impromptu au chanteur, a fait, s'il faut croire les sondages, que les concierges et les bûcherons n'étaient pas tous au rendez-vous. Dommage !

Marc Sator

1. *Le blocage symbolique*, in Communications N° 23, p. 259.
2. *Cahiers du Cinéma* N° 102, p. 53.
3. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Belfond), p. 314.
4. *Cahiers du Cinéma* N° 102, p. 17.
5. *The Cinema of Alfred Hitchcock* (The Museum of modern art film library), p. 41.
6. *Hitchcock* (Éditions Universitaires), p. 159.
7. Opus cité, p. 115.
8. Opus cité, p. 159.
9. Premier Plan N° 7, p. 1.
10. *Cahiers du Cinéma* N° 102 p. 54.
11. *Cahiers du Cinéma* N° 102, p. 55.
12. L'Herne Cinéma N° 1, p. 12.
13. idem.
14. L'inconscient et ses lettres. La psychanalyse selon Alfred Hitchcock. (Bibliothèque repères), p. 183.
15. *Le Cinéma selon Hitchcock* (Seghers), p. 286.
16. *Cahiers du Cinéma* N° 102, p. 54.
17. *Hitchcock*, par Rohmer-Chabrol (Éditions universitaires), p. 108, à propos d'une scène un peu analogue dans *Stage Fright*.
18. *Le Cinéma selon Hitchcock*, p. 338.
19. idem, p. 286.

KIM
(VICTOR SAVILLE-1951)

Curieux et passionnant film. Tourné au milieu des années 50, par un réalisateur dont je ne sais rien, il est passé à la sauvette sur A2 le dernier jour du mois d'octobre, en remplacement d'un *Dossiers de l'écran* annulé pour raisons de grève. Il s'agit d'une adaptation du roman de Kipling, tournée aux Indes (ou quelque part où ça y ressemble), et qui raconte l'histoire d'un jeune garçon (Dean Stockwell, l'étonnant petit acteur de *L'Enfant aux cheveux verts* – un film de Losey, du temps où Losey étonnait), un jeune garçon qui fait ni plus ni moins que l'apprentissage de la vie. Sujet ambitieux. Mais qui risque bien de n'apparaître pas clairement aux yeux du (télé)spectateur distrait.

L'initiation : il s'agit bien ici d'un film initiatique. Le voyage, les rencontres, sont autant d'étapes sur le chemin de la connaissance. Ce qui fait la force de ce film, c'est qu'il est tout aussi initiatique pour le spectateur. Le premier plan du film montre un narrateur indien (qu'on ne reverra ni n'entendra plus par la suite), racontant l'Inde, assis à son bureau peut-être, et qui, d'un geste de la main, en écartant les rideaux de la fenêtre, nous montre ce qui se passe *derrière :* l'Inde, ni plus ni moins, qui défile devant nos yeux. C'est le premier aspect du film : un documentaire très modeste, mais très juste aussi, sur l'Inde. Sans complaisance et sans exotisme. Quand Kim porte des messages d'amour de Barbe rousse (Errol Flynn) à ses petites amies, quand il apprend à



Dean Stockwell et Errol Flynn dans *Kim*, de Victor Saville

reconnaître un visage dans la foule anonyme, quand il s'écroule au beau milieu d'un harem effarouché, il fait l'apprentissage de l'Inde et de la vie, et *nous aussi*. Une des plus belles scènes du film, à cet égard, est celle où son professeur d'espionnage lui apprend à regarder et à raconter ce qu'il voit : le gros homme a quitté la boutique anonyme, en prévenant qu'il était suivi. Le professeur demande à l'élève de lui décrire ce qu'il voit par la fenêtre : un homme au coin d'une rue qui fait semblant de n'être là pour personne, deux acolytes qui le rejoignent et qui aussitôt se séparent, le gros homme qui part. Nous assistons, au travers de la fenêtre, à la scène minutieusement décrite en même temps qu'elle se déroule. Précieuses minutes de ce cinéma de la précision et de la transparence, où rien n'est en trop : une scène anonyme prend soudain la plus grande des forces dramatiques, celle qui ne se soutient que de sa place dans l'économie narrative du film, à laquelle elle renvoie et dont elle est comme un résumé, didactique, plat, profond, profane, sacré. Ce sont là de bien grands mots, dira-t-on, pour un film somme toute modeste – et même pour tout cet ensemble de films qui constituent le grand cinéma d'antan, dit « classique ». C'est que ce cinéma appelle des grands mots, brasse des grandes notions, joue avec nos émotions en même temps qu'avec les concepts. Ainsi *Kim* : un divertissement exotique pour les enfants, oui bien sûr, un documentaire sur l'Inde, assurément, une leçon de choses, sans doute, le suspense haletant de l'apprentissage du monde et de ses dangers, certainement, une histoire morale où les enfants en savent toujours plus long que les adultes chargés de leur en apprendre cependant encore plus, oui, et tant d'autres films contenus dans ce tout petit film de rien du tout (en regard des mille autres qui lui sont supérieurs) que la liste en deviendrait vite fastidieuse ou monotone. Il ne s'agit pas de « niveaux de lecture », d'intrigues parallèles ou de différents degrés. Non : tout arrive en même temps, sur le même plan et dans le même espace, dans une histoire tout bonnement chargée de nous divertir et de nous instruire dans les limites exactes de son déroulement dramatique.

Il s'agit là d'un cinéma défunt (il serait bon, un jour, d'étudier l'économie de ces fictions en regard des systèmes économiques et des modes de production qui les rendaient possibles), un cinéma qu'il n'est nullement question aujourd'hui de parodier ou d'essayer de refaire bêtement (encore que les leçons de ces films, on peut les déplacer avec profit, pour son profit : voir à ce sujet les films de J.-C. Biette), mais ce qui est sûr, c'est que c'est un cinéma qu'on voit *toujours pareil* : le plaisir qu'on éprouve, devant de tels films, ne varie pas d'un pouce. Le recul qu'on peut s'offrir (c'était la deuxième fois que je voyais *Kim* : je l'avais vu il y a deux ans, à la période des fêtes de fin d'année), ce recul ne nous sert, ici, à rien. Il vient en plus. Il est là comme pour essayer de nous faire honte devant les plaisirs nostalgiques et peut-être coupables, ou réactionnaires, qu'on ne manque pas d'éprouver devant la transparence retrouvée d'une histoire qui suit, tout simplement, son cours. Coupables sentiments, peut-être, mais inévitables émotions, à coup sûr.

Revenons à *Kim*. Je parlais *d'initiation*. Il y a, dans les rapports les plus triviaux que le disciple Kim entretient avec son maître tibétain, une naïveté et une chaleur, si plates et si bêtes qu'elles semblent largement inédites, du moins en ce qui concerne le cinéma.

Kim rappelle irrésistiblement, dans ses rapports avec son « saint homme », *Derzou Ouzala* appelant de toutes ses forces son « capitaine » : moments où le rire se mélange aux larmes, où deux se réunissent en un : l'émotion.

Initiation : apprends à regarder ! Apprends à écouter ! Il y a une grande part de mélodrame dans toute leçon de choses (voir Godard et Miéville dans leurs émissions de télévision, Rohmer dans les siennes – en particulier dans *Les cabinets de physique au 18e siècle*), il y a un côté documentaire dans tout mélodrame (Sirk, Fassbinder, McCarey, etc.).

Initiation : quand le vieux maître, à bout de forces, explique, à la fin du film, qu'il est arrivé à la sienne, le disciple essaie d'abord de le raisonner, de lui prouver qu'il va le ramener, le soigner. Rien n'y fait. Il est résigné, calme, ramassé sur lui-même comme pour mieux se préparer à quitter, d'un bond intérieur, son enveloppe humaine. Et puis soudain, il se lève. Il a vu la rivière. Nous, nous ne voyons rien que la rocaille et le désert. Il s'éloigne, repousse d'un geste le petit disciple en lui expliquant que pour lui l'heure n'est pas encore venue, il s'avance seul. Et le plan change : il marche vers la rivière, la végétation est luxuriante tout autour de lui, il s'écroule au bord de l'eau. On voit le petit visage fermé du petit garçon. Quand on revient sur le vieil homme, il est étendu dans la rocaille déserte.

Initiation : Bouddha raconte dans un sutra : un homme qui traversait un champ rencontra un tigre. Il s'enfuit, le tigre à ses trousses. Arrivant à un précipice, il s'agrippa à une racine de vigne vierge et se laissa pendre dans le vide. Le tigre le reniflait, au-dessus de lui. En tremblant, l'homme regarda en bas, et aperçut un autre tigre qui attendait pour le manger. Il ne tenait qu'à sa racine de vigne vierge. Deux souris, l'une blanche et l'autre noire, se mirent petit à petit à grignoter la racine. L'homme vit alors une belle fraise accrochée tout près de lui. Agrippé à sa racine d'une main, il entreprit de cueillir la fraise de l'autre. Quel goût admirable elle avait !

Initiation : *Kim* est un beau film. Qu'est-ce qu'apprendre, sinon rêver?

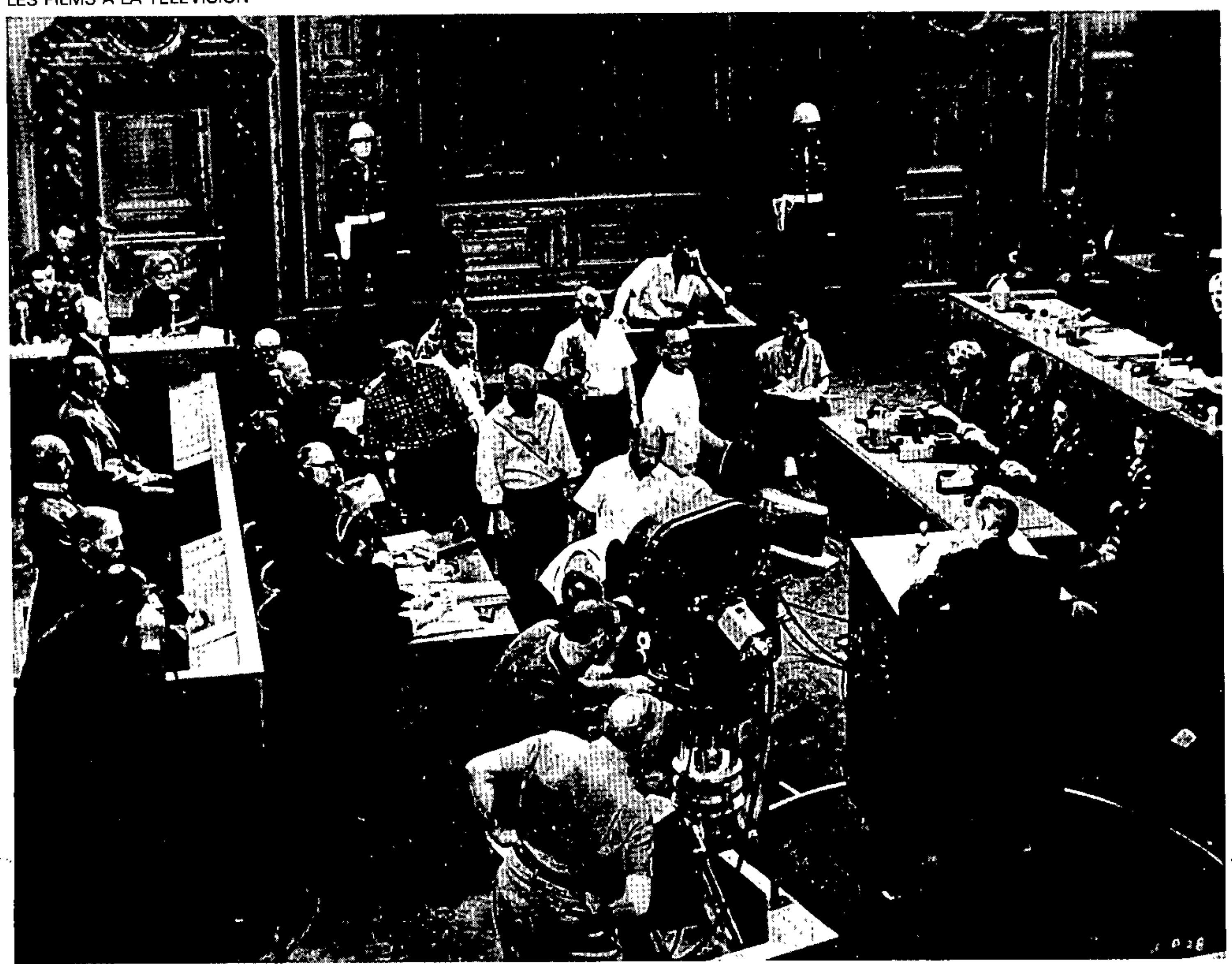
Louis Skorecki

JUGEMENT A NUREMBERG

(S. KRAMER-1961)

Dans les films « à grand sujet » des années soixante (Preminger, Stanley Kramer), le principe était à peu près le suivant : les acteurs les plus prestigieux du star-system se distribuaient bons et mauvais rôles dans des fictions où le bien et le mal s'opposaient nettement (le plus souvent à la faveur d'un procès). Il fallait donc qu'il y en ait qui « se dévouent » pour jouer les sales rôles parce que sans ce dévouement, le film - l'entreprise commerciale du film - ne se ferait pas. De ce *jeu* entre la culpabilité du personnage et l'inaltérable bonté de la star, un Preminger a su jouer mieux que les autres en faisant de la *diffamation* son thème favori. Dans *Tempête à Washington*, l'éclat des stars (Henry Fonda, Don Murray) reste inentamé malgré les rôles qu'on leur fait jouer (un *ex*-communiste, un *ex*-homosexuel - ouf !), il est même rehaussé d'avoir couru le risque d'une contamination, comme si la star pouvait après tout être salie par le rôle. Moins retors, cinéaste plat et prévisible, Stanley Kramer n'en fonctionne pas moins de la même façon. Si bien que le (télé) spectateur de *Jugement à Nuremberg* (les jugements datent de 1945-46, le film de 1961) ne peut qu'osciller entre deux positions : tantôt il est le témoin-amusé, ému, furieux : cela dépend de son rapport aux images - des efforts de Lancaster pour typer l'avoir-été-nazi et ceux, tout aussi héroïques, de Tracy pour le regarder d'un air pensif et méchant. D'un côté (du côté fiction, du côté « rôles ») les contradictions sont irrévocables, mortelles. De l'autre (du côté matériaux filmiques, du côté « corps ») on reste entre soi. Or c'est bien là que réside la nature idéologique d'un film : *quel entre soi il fabrique?* Ce qui signifie aussitôt : contre qui? contre quoi?.

Dans *Jugement à Nuremberg* (je parle du film tel qu'il est fait, pas des discours que la gravité de son thème autorise) cet entre soi est à trouver dans la scène finale où Tracy rend une brève visite à Lancaster, à la demande de celui-ci, en prison. Kramer se garde bien de pousser cette scène jusqu'au bout de sa logique : estime et reconnaissance mutuelles de deux juristes qui sont aussi, en dépit de tout, des justes : le vieux juge américain, provincial et comme sorti d'une nouvelle de Chesterton, et le brillant co-rédacteur de la Constitution de Weimar, issu d'un roman de Musil. Il n'empêche que tout le film doit en arriver là et que pour ce faire, il lui aura fallu s'éloigner peu à peu du premier clivage (allemands/américains) pour re-cliver à l'intérieur de *chaque* camp. Du côté américain, solitude croissante du petit juge face à son entourage politicien et surtout face au procureur, interprété par Widmark. Du côté allemand, silence buté puis déclarations sensationnelles de Lancaster, refusant d'être défendu avec les méthodes utilisées par le jeune



Jugement à Nuremberg, de Stanley Kramer (photo de tournage)

avocat allemand, interprété par Maximilian Schell. La vraie ligne de partage du film, comme dans l'immense majorité du cinéma américain d'ailleurs (je pense surtout à Ford), oppose les justes aux politiciens. La pureté de l'*idée* de justice à la Realpolitik. Les perdants du film ne sont pas tant les anciens juges compromis avec le nazisme que les deux idéologues de choc, l'américain et l'allemand, Widmark et Schell, dont on voit bien qu'ils ne font de la surenchère, qu'ils n'utilisent des armes-massues (Widmark fait projeter un film sur les camps, Schell retrouve pour interroger un témoin un style nazi) que parce qu'ils ne sont pas sûrs, au moment décisif, de ne pas flancher (et c'est ce qui se produit pour Widmark). Le film dit, tristement : les procès viennent trop tard, on est déjà dans la Realpolitik, dans les renversements d'alliance, dans la guerre froide, les idéologues vont devoir se recycler et les justes, comme par hasard, sont des gens sans avenir.

Mais ces perdants sont gagnants filmiquement. Dans son face à face avec Tracy, Lancaster, coiffé en brosse, grimé, l'oeil humide et métallique à souhait, ne dit qu'une chose - *mais il la dit avec son corps, avec son corps de star, et ça, le public l'entend parfaitement* - : « Je suis Burt Lancaster, l'acteur, tu ne me reconnais pas? ».

Serge Daney

TROIS FILMS ANGLAIS

Ce n'est pas tous les jours, dans l'espace de quelques soirées télévisées, qu'on peut voir trois films anglais d'assez grande réputation, et d'une période dite faste. Faut-il en tirer des enseignements, et si oui, lesquels?

La première impression est aussi la dernière, la plus tenace : ce n'est pas là un cinéma qui s'impose, rien ne permet d'adhérer totalement à ses fictions. Non que ce soient des films ratés, ou même partiellement ratés : ce sont plutôt, en l'occurrence, des films qui ont des ratés, des films qui ont dérapé quelque part.

Ainsi *Huit heures de sursis*, où c'est le plus évident : après une exposition très classique de la situation (l'Irlande, le révolutionnaire patriote, les rues humides, l'ombre de Ford et d'incessants et imperceptibles – parce que répétés – mouvements de caméra avant, pour recadrer très légèrement les plans et nous faire accrocher au plus près du coeur de l'intrigue), le film s'emballe et sombre, comme par un défaut de mécanisme, dans le symbolique délirant et le surréalisme approximatif : James Mason devient une figure de mort, un maudit abandonné partout et par tous, le prétexte balourd à une agonie inéluctable et interminablement remise, cependant qu'entre en scène l'improbable et incrédible Robert Newton, peintre fou et raté qui se

met en tête de prendre l'interminable mourant pour modèle. Comme si toute l'économie du film (au sens propre : on a fait des économies tout au long de ce film pour pouvoir se payer les scènes finales) devait servir à faire avaler la fin : on filme « sobre » d'abord, mais ce n'est que la fin qui justifie ces sobres moyens. Une fin qui par son style, échevelé, et son ambiance, doucement foldingue, est comme le regret d'un autre cinéma que celui qu'on s'est engagé, au début du film, à pratiquer. Regret tardif, et d'autant plus incompréhensible qu'il n'a même pas valeur et force de critique : tout juste un assemblage, un collage, in extremis, de quelques touches de farfelu tragique sur un océan de classicisme. Que de gâchis pour une mécanique modeste! Il faut sans doute voir là – dans cette prétention un peu poète, mais que rien ne justifiait, à briser les conventions d'un genre – les raisons de la haute estime dans laquelle le film a été tenu à l'époque : impression, peut-être, de s'acoquiner dans de mauvais lieux, impression d'audace et de liberté : le film n'avait-il pas *mauvais genre?*

Pour *L'Esprit s'amuse*, ce ne sont que fausses et vaines promesses : à peine une situation intéressante se présente-t-elle (Margaret Rutherford, spirite sautillante et excessivement baroque dans ses évanouissements soudains, Rex Harrison en flegmatique et distingué mari de fantômes), à peine entre-t-on dans une scène prometteuse qu'on passe à autre chose ou que, c'est plus grave, on la laisse se perdre dans une molle répétition, avec des dialogues de boulevard qui n'en finissent pas. Peut-être la pièce de Noël Coward n'était-elle pas très bonne? En tout cas on rêve à ce qu'un cinéaste comme Mankiewicz, s'il avait pu remplacer miraculeusement David Lean, aurait pu *tirer* d'une telle intrigue et de tels comédiens, si platement inexploités que c'en est suicidaire.

Le problème, pour *Une question de vie ou de mort*, est un peu plus compliqué. Avec un scénario aussi délirant (le procès, au ciel, d'un déjà mort qui veut revenir sur terre pour avoir le temps d'aimer la femme qu'il n'a connue que de haut, de son avion en perdition et à travers la voix de la radio), il eût fallu une mise en scène qui ne varie pas d'un fil. A la place, on a une technique constamment déroutante qui vient redoubler (inutilement) les fantaisies de l'histoire. Là, le désir d'en faire trop fait que la fiction s'emballe et que, la surprise ne cessant de succéder à la surprise, il en résulte, au contraire, un manque d'intérêt pour la surprise proprement fictionnelle, pour le fil de l'histoire. Il y a cependant des idées qui aboutissent, un peu follement, à la manière du Gance idéaliste et visionnaire de *La Fin du monde*. Des idées de bricoleur : ainsi, pendant le procès au ciel, ces rangées interminables, plan par plan, de citoyens du monde entier, de toutes les époques, soigneusement rangés les uns à côté des autres, comme des oeufs. C'est encore le moyen le plus simple, quand on n'a pas assez d'argent, donc pas assez de figurants, de se servir à chaque fois, à chaque plan, des mêmes. C'est encore plus simple, et encore plus exemplaire, de marquer cette pauvreté en utilisant, à chaque fois, les mêmes cadrages au poil près. Cela donne des effets d'étrangeté, d'escamotage et de saute-mouton, auxquels on aimerait que le cinéma nous convie plus souvent. C'est, en plus, drôlement fait : ainsi la scène où l'avocat récuse le jury parce qu'il est composé uniquement d'adversaires de l'Angleterre, originaires de pays anciennement colonisés par elle. On prend à la place un jury entièrement américain : ce sont les mêmes, naturalisés depuis peu!

Le film n'échappe cependant pas, et ce semble être souvent le cas des films anglais, à une idéologie confuse et tous azimuths, à la mesure de l'éparpillement de ce cinéma, toujours *entre deux eaux*.

Louis Skorecki

Une question de vie ou de mort (A Matter of Life and Death), de Michael Powell et Emeric Pressburger.
Huit heures de sursis (Odd Man Out), de Carol Reed.
L'Esprit s'amuse (Blithe Spirit), de David Lean.

LE CLUB DES TROIS
(JACK CONWAY-1931)

Un cirque fermé; un nain, un géant et un ventriloque s'associent pour survivre.

Remake parlant d'un film muet tourné, en 1925, par Tod Browning sous le même titre et avec les mêmes acteurs (Lon Chaney et Harry Earles, le nain de *Freaks)*, ce film de Jack Conway tire remarquablement tous les partis présentés par la confrontation à la « vie normale », pleine d'imprévus, d'un groupe de personnes jusqu'alors vivant dans l'univers clos de la foire selon des rôles très codifiés. Habitués à une économie de la répétition, du comparse, du déguisement, ils essaient d'appliquer leurs recettes hors du cirque. Le nain se déguise en bébé, le ventriloque en mémé. L'intérêt tient dans leur mise en danger constante. Danger non seulement externe (qu'on découvre quels crimes leurs déguisements favorisent) mais surtout interne : chacun des trois est tenté de se mettre à son compte. C'est un club cimenté de haine, de méchanceté, de jalousie, de suspicion, agité de mouvements centripètes beaucoup plus que centrifuges. Il est aussi mis en danger sur ses bords (car les trois sont cinq) : par l'amie du ventriloque qui représente la normalité au sein du groupe et rêve de filer le parfait amour loin du trio; par le gorille du ventriloque qui représente l'animalité et qui a un vieux compte à régler avec le géant.

L'autre intérêt de ce film réside dans la façon dont il exploite le parlant : comme un phénomène de foire. Le scénario multiplie les métamorphoses de voix. Lon Chaney en fait cinq : ventriloque, il fait parler sa marionnette (un petit garçon) et une jeune femme dans le public; plus tard il prend la voix d'une vieille dame, et comme celle-ci vend des perroquets, il contrefait le perroquet loquace afin de mieux les écouler ; et sa voix normale, elle-même, évolue entre les registres les plus doucereux et les plus hargneux. Le nain, déguisé en bébé, imite le parler, les cris, les pleurs des bébés; autrement, il parle comme un truand vulgaire. Il y a là comme une mise en avant très prophétique (on est au début du parlant) d'une des possibilités fondamentales du cinéma parlant : la séparation des voix de leurs corps.

Jean-Paul Fargier

Roy Irving, Dan O'Herlihy et Cyril Cusack dans *L'Esprit s'amuse*, de David Lean



PETIT JOURNAL

FESTIVAL

FIGUEIRA DA FOZ (PORTUGAL)

De la première rencontre avec Lisbonne, c'est l'impression d'une ville qui aurait arrêté sa course en 1930, avec des avancées de design 1950, qui demeure. Et le Portugal, pour celui qui vient du Nord, évoque bien l'idée d'un point d'ancrage du Tiers-Monde en Europe, quelque chose comme un état dépassé, de vingt ans au moins, par celle-ci, ou comme la préfiguration de sa tiers-mondisation à venir. L'interdiction de toute vie politique sous le fascisme, le sous-développement industriel d'un pays qui ne vivait que de l'épuisement de ses colonies, la pauvreté générale de la population, de même que l'apprentissage du procès de la démocratie après le 25 avril 1974, donnent à l'instance politique une place prépondérante, que ce soit au niveau des pratiques ou à celui des discours. Le sous-équipement du cinéma, la haine que lui portait Salazar, son développement, après la révolution des œillets, comme support d'information d'une population au fort taux d'analphabétisme (37 %), le contrôle de la distribution par les compagnies américaines, enfin les choix politiques des réalisateurs portugais, tout ceci fait du cinéma portugais, tant au niveau de ses conditions objectives de production que du choix idéologique de ses thèmes, une expression assez fidèle des contradictions dans lesquelles se débat la société portugaise. Ce sont ces rapports du cinéma au pouvoir qu'illustrait la rétrospective du cinéma portugais à Figueira da Foz, début septembre, sous l'égide de la FIPRESCI.

Nem pássaro nem peixe de Solveig Nordlund traduit assez bien, métaphoriquement, cette étrangeté du Portugal à la modernité, la désynchronisation au rythme du reste de l'Europe. S'inspirant de Lovecraft, ce film, qui relate l'identification d'un journaliste à Randolph Carter et sa perte concomitante du réel, n'arrive pas cependant à reproduire l'angoisse spécifique des romans de Lovecraft, si ce n'est par des effets de coupes, de ruptures, de non-aboutissement des séquences. Toutefois, l'art de Lovecraft, parce qu'il joue d'un décrochement du signifiant au signifié par où une chose n'est nommable que disparue et présente que dans son innommabilité, exige l'expression de cette angoisse, cette déréalisation, dans le champ même du regard, au centre du plan et comme le plan lui-même, cette angoisse ne provenant pas tant d'un retrait du réel, d'une schize, que d'un *trop*, d'un excédent de réel qui rendra, pour le spectateur, douteux le réel lui-même : ce qui faisait la force d'un Tourneur (sans doute parce qu'il croyait à ces présences invisibles), et ce qu'a manqué S. Nordlund dans la mesure où il faut passer par son héros et ne pas mettre en doute la réalité de son existence pour accéder au doute de son environnement qui le ronge. Il n'en reste pas moins que Solveig Nordlund se confronte à l'être de fiction du cinéma, à la matérialité de l'image, et, jusque dans l'échec de ce premier film (et la règle générale veut que, comme les premières copies des écrivains, les premiers films soient souvent ratés), accepte, comme cinéaste, de s'éprouver au cinéma, ce qui n'est pas le cas de la plupart des cinéastes portugais.

Engagés dès la fin du fascisme à fond dans la lutte politique (l'effet positif de cet engagement étant la constitution d'un stock important d'archives sur les événements de 1974), celle-ci continue d'être le thème privilégié des réalisateurs, mais sur le mode plus complexe de la déception des espoirs. La conception du cinéma comme moyen de formation politique de la population détermine toujours le choix des sujets et leur mode de réalisation, mais avec la conscience malheureuse de son manque d'écho chez les masses (vouant certains à accepter toutes les compromissions pourvu que leurs films passent), d'autant que cet échec se redouble d'une faillite de la distribution et d'une faible qualité des œuvres. D'avoir mis l'accent sur la communication, l'émission des messages, davantage que sur l'organisation d'une réponse technologique appropriée au défaut de la distribution ou que sur le procès de signification, problèmes devant lesquels ils se trouvent plus que jamais sans réponses, soit que pour l'un, ils s'en remettent à l'Etat (pauvre en la matière) et au principe d'une technologie lourde, soit que pour l'autre, ils se refusent à l'aborder, et d'avoir échoué dans ce projet, explique la mélancolie de la plupart des cinéastes présents à Figueira (1).

De ceci, des films comme *Antes do Adeus* (1977) de Rogério Ceitil, *O meu nome é...* (1976) de Fernando Matos Silva, *Terra de Pão Terra de Luta* (1977) de José Nascimento, sont symptomatiques - de même que *Colonia e Vilões* (1977) de Leonel Brito sur Madère, qui maintient un point de vue distant et général sur son sujet. Tout d'abord parce que ces films ne cessent d'exhiber des archives d'actualités de 1974, images anonymes, souvent silencieuses, qui gardent toute leur charge d'émotion, parce que troubles de l'incertitude de l'avenir de l'événement qui s'y est déposé. Or aucun de ces derniers films n'égale ces images dont ils se revendiquent. En outre, ces images, avec la nostalgie qui les caractérise maintenant, marquent moins le point de départ d'une nouvelle histoire que son point d'arrêt, la fixation régressive à cette période qui refuse le contenu pourtant explicite de ces images qu'elle remémore : leur appartenance au passé. Et c'est tout aussi bien comme système de défense à la réalité d'aujourd'hui qu'elles fonctionnent : figures du deuil inaccompli de ce qui n'est plus - ou n'a pas été -, elles font écran aux critiques et affronts d'aujourd'hui. Mise en avant, obscénisation d'un principe de réalité révolutionnaire, du *devenir historique*, où les cinéastes s'indexent du bon côté : cette parade, qui est aussi un chantage moral, une manipulation affective du spectateur, est non seulement peu efficace mais encore dangereuse. Car cette place de premier plan de l'idéal politique - outre qu'elle ne le désigne que comme idéal et absence - n'aboutit qu'à un traitement superficiel de la réalité politique : alors même qu'ils l'insèrent (mais pas là où ils le croient : à la périphérie, dans les décors, les lieux de traverse - le football, le loto dans *Antes do adeus*), celle-ci ne cesse de se défiler, d'échapper aux films par en-dessous. Il ne reste plus alors sur

l'écran que le désespoir de ces noces impossibles des intellectuels et des manuels, des petits-bourgeois et des travailleurs, l'irréductibilité de cet écart *(A Santa Aliança* de Eduardo Geada, 1977, également).

Cet écart lui-même, comme objet de représentation, sert à évacuer le référent politique du champ de la caméra. Mettre en scène les travers de la petite-bourgeoisie, ses illusions et velléités révolutionnaires, n'aboutit qu'à mettre en scène une fois de plus cette petite-bourgeoisie repositivée de la publicité de son auto-critique : narcissisme et strip-tease qui, au fond, n'intéresse qu'elle-même sans pour cela résoudre ses contradictions *(O Meu Nome é...)*.

Un bon exemple de l'aveuglement du contenu et de la perversion qu'accomplit des bonnes intentions l'image est *A Fuga (La Fuite,* 1977) de Luis Filipe Rocha, directement inspiré d'*Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson. *A Fuga* dénonce les conditions d'incarcération politique de la PIDE. Le film s'ouvre par un procès à huis clos, enchaîne sur le trajet du prisonnier jusqu'au fort de Peniche. La caméra est donc à l'intérieur du tribunal quand le public s'en est vu interdire l'accès. Pendant le trajet, elle est à la fois à l'intérieur du fourgon (nous pouvons nous dire alors que, comme chez Bresson, le point de vue du spectateur est le point de vue du prisonnier), mais aussi à l'extérieur (plan d'ensemble et plan resserré du fourgon cellulaire - ce type de plan ne dit qu'une chose : « un fourgon cellulaire passe » sans dire si le ou les prisonniers qu'il contient sont politiques ou non, pour ne pas parler de la légitimité de la dissociation des prisonniers politiques des « droits communs ») - soit le point de vue des passants. Seulement là, ça « cloche » : la caméra ne peut être à la fois dans un espace interdit au public et dans un espace public dans le tribunal ou le fourgon et dans la rue) : la *conjonction* de ces deux points de vue rend suspecte la dénonciation de la PIDE : contradictoires et exclusifs l'un de l'autre, *ces deux points de vue ne peuvent coïncider qu'à la place où se tient l'instance condamnée par le film, la PIDE,* nous n'avons *en réalité* (car toute cette fiction se soutient de la caution du réel) accès à la dénonciation de la PIDE que du point de vue de la PIDE, point de vue officiel et donc peu crédible. Pis : cette prise à revers du propos du cinéaste par sa caméra fait de tout spectateur un flic en puissance.

Rocha aurait pu s'en tirer (et encore car ça suppose un point de vue juste et nécessaire du flic comme institution) en clivant les agents de la PIDE, mais le typage n'autorise pas une telle scission de l'espace de répression. (A mettre au bénéfice de Rocha : il n'est pas le seul à nous faire adopter le point de vue délateur du flic, nombreux sont ceux qui se nourrissent du souvenir de ce panoptisme et le reproduisent.)

Assurément mieux maîtrisé, mais faisant tout autant problème parce qu'à partir de la même disposition du regard il nous place dans une situation indécidable, *Brandos Costumbres (La Douceur de nos mœurs,* 1974) d'Alberto Seixas Santos, fresque qui retrace l'histoire du fascisme au Portugal et sa fin à partir de la composition parallèle de la mort d'un père de famille et de celle de Salazar, liant ainsi ensemble, conformément à l'idéologie paternaliste du fascisme, le traditionnel *pater familias* et le chef de l'Etat, l'*Urvater.* Or la caméra isole des points de vue objectifs, de droit (Salazar, le père, marqué négativement, ou la bonne, marquée contradictoirement, mais positivement tout de même), une distribution hiérarchique du socius (où la place du père n'est justement pas celle de Salazar), et le désir de la fille en révolte contre le père et, gauchiste, lisant le *Manifeste* de Marx, contre l'État, corps singulier de la volonté d'émancipation, mais bien loin (tout au contraire) de séduire le prolétaire de la famille, la bonne « à qui on ne la fait pas » : Seixas Santos place la revendication de liberté dans le porte-à-faux de l'expression politique de l'opposition psychologique de la fille à son père et dans la revendication psychologique de son engagement politique. En fait, dans ce film, (où se perçoit une nette influence de Godard), il est difficile d'attribuer cette ambiguïté de l'image comme le propos délibéré, clivé, du cinéaste ou comme l'effet de clivage spécifique de l'image malgré la volonté du cinéaste. En toute occurrence, ce point de vue n'est pas neutre : en tant qu'il grève l'avenir du poids de l'incertain, son réalisme ne le rapproche pas moins du point de vue - condamné - des parents paniquant devant l'après-Salazar.

O Rei das Berlengas d'Artur Semedo (1978), comédie bouffonne, satirique sur les phantasmes de pouvoir, rompait avec l'austérité des films précédents. Le film est raté non tant en raison de son parti pris de vulgarité, jusqu'au sordide, (on le sait : il y a une vulgarité, une obscénité des corps qui constitue un véritable système de mise en scène de cinéma - qu'on songe à Fellini, Welles même, ou encore Carmelo Bene, souvent d'ailleurs le fait d'hommes de théâtre ou d'acteurs - Semedo vient du théâtre – et qui met en avant une relation estompée ailleurs : le rapport de tension et de violence réciproques des corps et du cadre, de l'épaisseur de la matière et de la surface plane et transparente de son image cinématographique), mais bien plutôt parce que ce rapport de tension des corps et du cadre y est, par facilité ou complaisance, esquivé; l'excès de contenu s'épuise, sans cohérence, dans la platitude des images. De là cette déception particulière que procure le film : de se dire parfois que c'est la caméra qui est en trop.

Deux films de Manuel de Oliveira

Dans le cadre du colloque de la FIPRESCI, deux films de Manuel de Oliveira nous ont été présentés : *A Caça (La Chasse,* 1963), et *Benilde ou la mère vierge* (1974). Le dernier film d'Oliveira, *O Amor de perdicão,* aurait dû être présenté au Festival de Paris.

Banalité apparente du récit de *A Caça :* la promenade et la complicité de deux adolescents dans un village, leur dispute, la chute de l'un dans les marécages, le vain secours des villageois. Or ce court métrage est d'une intensité rare.

La Sainte Alliance d'Eduardo Geada



Un long travelling, interrompu d'inserts, suivant les deux adolescents, plante le décor. Ce décor n'est pas l'espace physique de l'action : il décrit l'ensemble des relations sociales du village et leur violence telles que s'y situent les deux adolescents et qu'elles les structurent. Il suffit de l'apparition en insert de la statue étincelante au soleil d'une vierge, retirée et inaccessible au faîte d'un édifice, pour que l'écran se pénètre de ce qu'ordonne la femme pour les deux garçons : interdits pesant sur leur sexualité et désir, domination de la mère, l'encadrement religieux de ces relations, l'opposition Nature/Culture, Animalité/Homme qui est le vrai thème de *La Chasse* (pas d'autre femme que cette statue dans le film); pour que l'un des enfants voie son père, boucher, pour que s'énoncent la loi, la castration, le devoir et les conflits de générations, le déjà vécu de l'avenir dans l'ordre immuable d'une société fermée sur elle-même d'où tout accident, en dépit de l'extrême tension des relations, semble exclu.

Leurrés par ce cadre étroit, par la stabilité et la permanence des gestes qui prennent très vite pour nous la force de la vérité, nous sommes d'autant plus surpris quand surgit l'accident; les plans, stables, larges et profonds, de la noyade rendront la scène d'une atrocité d'autant plus insoutenable mentalement : alors que le village disparaît de l'horizon, les hommes venus au secours se disputent autour du trou d'eau, se reprochant mutuellement de ne savoir sauver l'enfant qui se noie et entraîne avec lui, dans la mort, le seul des sauveteurs qui le retenait encore et dont ses compagnons, dans leur querelle, n'entendent pas l'appel ni ne voient son moignon brandi. Triomphe de la Nature sur la Culture, retour de la rage animale dans la socialité, celle de ce renard égorgeant une poule dans le plan inaugural du film, apparition brutale et fugitive où cristallise toute la violence souterraine du film jusqu'au moment du drame : on conçoit dès lors que l'État portugais ait obligé Oliveira à tourner une seconde version, heureuse, de la fin - une telle nature de violence et de mort est incompatible avec le projet fasciste de fonder un ordre naturel des hommes qui ne supporte de nature qu'aseptisée dans le concept opératoire de milieu ou d'environnement. Outre l'emploi systématique du grand angle, l'embrayage dynamique de la fiction sur le style direct de la première partie du film est à l'origine de la puissance émotionnelle du film; c'est cet embrayage qui fait basculer, sans prévenir, la préalable stabilité du village, de travail et de raison, dans la démesure et le vertige du mythe. C'est ce qui fait que je tiens *La Chasse* pour un grand film d'anthropologie sociale, sinon à proprement parler pour un film ethnographique (la conception de *La Chasse* n'est pas sans rappeler Rouch 2). Le triomphe souverain de la cruauté finale qui attire à soi chaque plan, parce qu'il se soutient d'un référentiel réel (la communauté d'un village) et universalisa-

ble, restitue la part préservée de jeu de l'allégorie des *Mammifères* de Polanski, l'artifice salutaire de cette férocité. Dans *La Chasse* la vie de l'homme se joue sans filet.

Benilde ou la mère vierge adapte fidèlement la pièce de José Régio au cinéma. Le constat de grossesse de Bénilde, que son père a toujours gardée jalousement à l'abri du monde et qui a hérité du mysticisme de feu sa mère, l'ignorance non seulement du nom du père dans laquelle reste tenue la famille, mais, davantage encore, la méconnaissance la plus totale de Bénilde de la sexualité comme disposition de son corps et en tant qu'elle en a consommé l'acte, son incapacité consécutive à avouer quoi que ce soit, ravivent les querelles internes, les haines anciennes d'une famille. Le mysticisme de Bénilde, l'atmosphère de malédiction qui pèse sur tout le drame sans jamais se lever, ce monde clos d'une famille dévorée par la folie, bref le cadre romantique de la pièce, proche d'esprit des *Hauts de Hurlevent*, expliquent sans doute l'accueil assez froid de ce film par les critiques à Figueira, le même sans doute qu'il y a quatre ans, lors de la sortie du film. Or le film, parce qu'il met en scène le dispositif même de la « police des familles » (l'espace domestique, le contrôle moral du curé, l'hygiénisme du médecin, les technologies de l'aveu, les intimités familiales) en dit beaucoup plus sur le pouvoir que tous les films portugais à thèses politiques vus à Figueira, qui ne cessent de se nourrir de l'ombre de la PIDE et de l'aurore fantômale d'une révolution perdue, bien plus religieux à leur façon.

D'une grande sobriété de composition, *Bénilde* fait songer à *Gertrud* de Dreyer. Si *Benilde* émeut et captive, c'est bien parce que l'image ne permet jamais de trancher, si bien qu'à la fin le mystère de cette grossesse s'est encore épaissi; jamais elle ne confirme ni ne dément un point de vue : que Bénilde mente, ou encore qu'elle soit hystérique comme le diagnostique le médecin, que l'enfant soit, comme nous le supposons vite, trop vite peut-être, avec la tante, de ce fou errant dans la tempête et hurlant comme un loup à la porte de la maison, ou, au contraire, qu'il soit de son cousin comme celui-ci le prétendra ultérieurement - ou tout autant : cadeau divin - : car il est un moment où la véracité de la grossesse devient secondaire, cette grossesse est davantage un prétexte, un embrayeur de la fiction. Cependant la distance de ce regard qui se refuse à tout jugement, comme il semble, pudiquement, interdire au spectateur de s'immiscer dans ce drame privé qui s'expose sous ses yeux, lui retirant par là le droit, le pouvoir d'extorquer des aveux, cette distance du regard ne correspond pas pour autant à la neutralité d'une observation. De fait, si elle sépare le spectateur de la scène, elle ne l'y introduit pas moins à une place très précise : dans le prolongement du regard de la mère défunte, partie prenante et retirée du drame, mais encore présente sous la forme de portraits photographiques auxquels la caméra emprunte parfois son point de vue; de la sorte, le spectateur ne peut qu'être complice de cette mère qui regarde sa fille répéter, en l'évoquant, ce qu'aussi bien elle a vécu jadis, ce passé où gît le poids de l'inceste et que nous voyons ressurgir devant nous. C'est de cette dialectique de l'œil et du regard, qui divise le spectateur en être regardant et être vu, que vient la séduction du film : cette séduction de l'objet manquant et que le spectateur ne peut que manquer en regardant le film, ce à quoi introduit bien le premier plan : un travelling avant qui emporte avec soi le spectateur, à l'ombre (un instant visible) de la caméra, dans le clair-obscur d'un couloir et les râles de l'orgasme, pour déboucher sur le tableau d'un paysage, faux parcours et simulacre de fenêtre.

Yann LARDEAU

1. De là l'étrange sort des films de Ruiz présentés en compétition, mais bien symptomatique : *L'Hypothèse du tableau volé* couronné d'un prix, derrière *Le Dernier Repas* du Cubain T.G. Alea, cependant que *La Vocation suspendue* recueillait un minimum de suffrages. Tout le festival a vécu sous le principe de cette disjonction du politique de la représentation : pour que l'un et l'autre se maintiennent d'une complémentarité stratégique, il fallait retirer *la Vocation Suspendue* de *L'Hypothèse du Tableau volé*.

2. Le rapprochement d'Oliveira avec Rouch se justifie d'autant que le premier film d'Oliveira, *Douro, Faina Fluvial*, 1931, est très proche de l'École Documentariste anglaise qu'Oliveira ne connaissait pas alors - c'est bien après qu'il rencontra Rotha. A l'époque, Oliveira s'était inspiré du *Berlin* de Ruttmann. On sait que Rouch s'est toujours revendiqué de Flaherty et de Vertov, modèles de Grierson et de Ruttmann respectivement. Enfin, il n'est pas sans intérêt de constater qu'Oliveira résume en lui, dans la solitude de son expérience, tout un pan de l'histoire du cinéma. (Cinéaste authentique perdu dans le désert cinématographique portugais, Oliveira, comme le rappel Daney (*Cahiers* 276) est régulièrement redécouvert par la critique française. Dans les *Cahiers* : Bazin (N° 73), Bontemps (N° 159, *A Caça*), et surtout Biette (N° 175) qui dresse un premier tableau des films alors connus. Une rétrospective de l'œuvre d'Oliveira avait été organisée, en 1977, à Poitiers.)

INFORMATIONS

FILMS SUR LES HANDICAPS

Les « Rencontres Internationales du Film sur les Handicaps et la réadaptation » qui se dérouleront du 13 au 17 décembre 1978 au Centre G. Pompidou, présenteront les films et bandes vidéo les plus récents sur les handicaps physiques, mentaux, les inadaptations et les problèmes de l'intégration.

Ces rencontres sont organisées par la Bibliothèque Publique d'Information, le Centre de Création Industrielle et le Bureau de Documentation audiovisuelle sur les handicaps.

Parmi les films, courts ou longs métrages, documentaires ou non, sélectionnés, figurent :

Secrète enfance, de Guy Seligmann, *Jules le magnifique*, de Michel Moreau, *Ce neveu silencieux*, de Robert Enrico, *Ce gamin-là*, de Renaud Victor, *L'Oiseau de Mme Blomer*, de David Delrieux, *Fous à délier*, de Agosti, Bellocchio, Petraglia et Rulli, *Behindert* de Dwoskin, *L'Enfant aveugle 1 et 2*, de Johan van der Keuken.

LILLE

LILLE : du 2 au 10 décembre 1978, 7e Festival International du Film de court métrage et du film documentaire.

TÉHÉRAN

D'après « le Film français » du 6 octobre dernier (n° 1738) « le Chah d'Iran aurait demandé au directeur du 7e Festival International de Téhéran d'annuler cette manifestation qui devait se tenir du 19 au 30 novembre. » Les raisons : 1. l'incendie du cinéma où 400 personnes ont trouvé la mort. 2. La Loi martiale décrétée par le gouvernement qui interdit de circuler dans les rues de 9 heures du soir à 5 heures du matin. 3. Les attaques, par des fanatiques religieux, de plusieurs cinémas : 39 salles incendiées et 74 partiellement détruites par jets de pierres, (selon le F.F.).

Le Chah s'est certainement montré raisonnable en prenant une telle décision, car un Festival qui n'assure plus aucune garantie aux cinéphiles qui s'y aventurent n'est absolument plus crédible, sur le plan international et sur le plan national.

Cela fait longtemps qu'ici, en Europe, des voix s'élèvent pour appeler à boycotter le Festival de Téhéran. Ce combat est aujourd'hui dépassé.

Avec les derniers événements politiques et la reculade du Chah, il faudra peut-être se mobiliser pour demander ce qu'est devenu le Directeur de ce Festival.!

LES FILMS DE LA IIIe SEMAINE DES CAHIERS EN DISTRIBUTION

Que sont devenus les films de la « Semaine des Cahiers du Cinéma » 78?

Les Amants crucifiés, de Mizoguchi, est sorti à l'Action-République et à l'Action-Christine, et *Young and Innocent*, de Hitchcock, dans cinq salles, avec un grand succès (autour de 100.000 entrées). *La Jungle plate*, de Van der Keuken, sortira le 10 janvier, avec deux autres films du cinéaste hollandais, à l'Action-République. Dans la même salle on pourra voir, à la fin du mois de février, les deux films de Raùl Ruiz : *La Vocation suspendue* et *L'Hypothèse du tableau volé*. *Flammes*, d'Arrieta vient de sortir à l'Olympic et à l'Action-République. Cette dernière salle le garde sans se soucier du silence général observé par la critique. Action-Lafayette sort *The Public enemy*, de W. Wellman; les Films Molière ont pris en distribution *Camouflages* de Zanussi, les Grands Films Classiques *A Child is Waiting* de Cassavetes, et Gaumont devrait distribuer le film de Jean-Claude Guiguet, *Les Belles manières* : donc sortie probable dans les trois mois à venir. Plus tard, sortie prévue à l'Action-République, de *L'Exécution du traître à la Patrie Ernest S.*, de Richard Dindo.

Nous souhaitons que ces sorties qui concernent Paris puissent avoir lieu également dans le reste de la France.

Pour tous contacts concernant les films programmés à l'Action République, s'adresser à la Société « Hors-Champ » (18, rue du Faubourg du Temple, Paris 11e, tél. 805.51.33) qui les distribue.

TÉLÉVISION

Le Chien de Munich (Michel Mitrani, A2)

Les historiens au village

1

Mitrani et son *Chien de Munich* (Antenne 2, samedi 28 octobre) m'ont mis hors de moi.

Son projet n'était pas inintéressant : faire une coupe socio-historique de la France en 38, en filmant les distances, plus ou moins grandes, plus ou moins durables, *entre deux sons*. Entre la radio qui véhicule de l'information sur les accords de Munich. Et les parlers, paroles, discours, conversations, engueulades, bredouillages des habitants d'une petite ville du Sud-Ouest. De Dordogne pour être précis.

Réalisé par un maniaque de *l'accent de vérité*, cela aurait été à coup sûr passionnant. Mais là, sous la houlette de Mitrani, c'est affligeant, c'est nul. Intolérablement nul.

D'une part les émissions de radio sont presque toujours reconstituées, réenregistrées; ce n'est ni le ton, ni le phrasé, ni le débit, ni la rhétorique des productions radiophoniques de l'avant-guerre; cela sonne faux, plat, sans conviction, exactement comme une version doublée. Quelle différence désastreuse avec les séries toujours remarquables de Philippe Alfonsi *(Histoire d'un jour*, Europe 1, 14 h) et les retrouvailles toniques et tonitruantes des Cinglés du Music-Hall réalisées par Jean-Christophe Averty et Jacques Crépineau (France-Inter, 11 h).

D'autre part, les acteurs qui jouent les habitants de Castelmaurac ne se privent pas de mélanger joyeusement tous les accents du Midi (pas besoin d'avoir l'oreille absolue pour savoir que dans la réalité on ne parle pas de la même façon à Bordeaux et à Nice, à Valence et à Nîmes, à Perpignan et en Avignon) et, du coup, on dirait que ce village est habité par un échantillon de la Sofres. Mais il y a pire : de temps en temps, les comédiens venus de Paris oublient de garder cet accent qu'ils ont cru pouvoir prendre si facilement. Il est vraiment pénible d'entendre l'aubergiste Marie-France Pisier et quelques autres prononcer seulement un mot sur deux, une réplique sur deux, avec l'intonation du cru, ou plutôt avec ce qui est censé passer pour telle dans l'espéranto mitranien (débit minaudant, « chantant » dit-on, syllabe finale appuyée, voyelle exagérément ouverte).

Quant aux dialogues que ces acteurs ont à prononcer, n'en parlons pas. Il y en a beaucoup, la bande son étant constamment fournie de bribes de conversations quotidiennes. Toujours d'un populisme très niais. Et bien sûr lourdes de sens, ces bribes. L'ombre de Pagnol ne pouvant pas ne pas planer dès qu'on essaie de faire parler le peuple du sud, rappelons simplement que Pagnol, lui, se cassait un peu la nénette pour donner de vrais dialogues à ses personnages, du texte, du texte dont chaque mot porte une émotion, du texte écrit pour être hurlé ou murmuré, mais du texte écrit, travaillé littérairement du point de vue de chaque personnage, pas des bribes de n'importe quoi pour faire couleur locale ou de surtout-pas-n'importe-quoi pour faire du sens, encore du sens, toujours du sens. C'est pour cela que le moindre bout de phrase de Pagnol nous touche encore, cinquante ans après. C'est aussi pour cela que les mots de Mitrani n'arrivent pas à nous atteindre, même pas sur le moment. Qu'il est loin, loin, ce poste...

Quand on a l'accent du midi et qu'on tombe, en ouvrant son poste, sur une andouille qui essaie de vous refiler de la poudre ou du fromage, de la comédie ou du drame, en exploitant les façons et la faconde de votre propre parler, on a plutôt envie de rire, surtout si on est plusieurs à regarder, et assurément ça ricane pas mal dans les achélemes et les maisons phoenix de provinces méridionales. Mais quand on est à Paris, depuis un bon bout de temps, et que votre accent en a pris un sacré coup, alors on a envie de pleurer, presque. Et de mordre.

Entre les dents, disons-le donc : « Le chien » de Mitrani est nul, et c'est pourtant ça qui passe pour de la bonne télévision, très bonne même, voir la presse unanime. Complot? Platitude bien partagée.

Jean-Paul Fargier

2

Nombre d'historiens s'étant convertis à l'ethnologie villageoise, et le cinéma, la télévision surtout, s'acharnant à traquer le dernier soupir de mémoire populaire aux quatre coins de France, la formule célèbre de Pascal pourrait aujourd'hui s'énoncer ainsi : « Si la face de la terre avait changé, le nez de Cléopâtre eût-il été plus court? ». Les temps sont, on le sait, au micro – comme dimension et comme instrument –, plus personne n'avouerait s'intéresser encore à la vilaine-méchante grande scène de la politique qui nous a tant fait souffrir, seule compte la vraie vie, cette vraie vie qui est aussi, en fin de compte, la bonne politique. *Le Chien de Munich*, de Michel Mitrani, c'est quelque chose comme « dix jours qui ébranlèrent le monde des cuisines dans un village de Dordogne », ou « de l'influence de la Conférence de Munich sur le mijotage d'une sauce de lamproie ». Il développe en un suspense laborieux le contrepoint des reculades devant Hitler, en septembre 1938, quant à la question des Sudètes (parvenant au village par les voies d'une TSF toute neuve), et de l'avancée contrariée, par là-même, des préparatifs d'un repas de notables (sous l'oeil inquiet, amoureux, d'une cuisinière de génie, qu'incarne Marie-France Pisier). Chamberlain, Daladier céderont-ils? La sauce de lamproie sera-t-elle menée à bien? Ces deux inquiétudes, dans le film de Mitrani, n'en font qu'une.

On a compris que *Le Chien de Munich* n'est pas autre chose, sous la bannière de l'ethnologisme de gauche proliférant et de la vraie vie revécue, qu'une pièce de plus à l'entreprise de muséification généralisée de toutes les dimensions de notre existence actuellement en cours, de transformation par les media de tout notre espace en Musée des Arts et Traditions Populaires.

Résurrection artificielle et production massive d'effets de mort. Chronique villageoise aux airs de visite guidée. France, défigurée à figurer d'urgence, chefs-d'œuvre en péril à mettre à l'abri.

Soit le problème des voix, par exemple, de la façon dont sont censées nous parvenir des informations sur le dispositif du village, les rapports de force, les querelles de clocher, les haines familiales, les oppositions politiques. Mitrani sait, comme tout le monde aujourd'hui, que la voix off c'est méchant-méchant, aussi la raréfie-t-il au maximum, elle ne vient que sous la forme de bouffées oh combien discrètes. Ce qu'il ne veut pas voir en revanche, c'est que la restitution quasi miraculeuse du passé à la Renoir, Rossellini, Mizoguchi, est morte, morte absolument, sans recours (c'est de ce savoir que *partent* Straub et Syberberg), que Pagnol aussi, pour des raisons *datables*, c'est fini bien fini. Aussi, la séquence d'ouverture du *Chien de Munich*, qui mime péniblement le naturel d'informations arrivant par bouffées, bouts de dialogues, lambeaux de discours et fragments de ragots, se met-elle peu à peu à résonner (à mesure qu'elle s'efforce à rendre le désordre de la vie), comme ces commentaires de musée ou d'église qu'on obtient en glissant une pièce dans un appareil, et qui ont remplacé les anciens guides encore un peu vivants.

Je suis d'accord avec la note de Fargier sur le jemenfoutisme du film, mais je ne crois pas que le recours à de « vrais » villageois, parlant avec leur « véritable » accent, aurait

Le Chien de Munich



changé quoi que ce soit à l'effet de mort global produit par ce moderne cinéma-musée. C'est structuralement, à mon avis, que dans un tel dispositif filmique, le mort ne peut que gagner sur le vif. La preuve en est donnée avec la séquence du marché, où l'insertion brusque de figures locales « authentiques » dans une scène avec acteurs, loin d'insuffler de la vie à ceux-ci, fait paraître ceux-là encore plus fantomatiques, plus fossiles, plus zombiesques.

J'ai dit tout à l'heure que cette vraie vie opposée à la politique comme Mal n'était, dans *Le Chien de Munich* (comme dans tout le courant dont il relève), qu'une forme déniée de la politique. Ainsi, le fait qu'on soit un salaud se mesure moins, aujourd'hui, aux idées et aux pratiques concrètes, qu'au fait d'être ou non capable d'apprécier le goût d'une sauce ou le fumet d'un bon cru (curieusement la baise, autre pierre de touche de ce système de valeurs, est ici absente : à cause de la production télé?). Il est donc normal qu'un Préfet confonde la sauce de lamproie avec un bouillon, pire encore, prenne la lamproie pour un poisson (c'est un ver) et que le hobereau de village, aggravant l'ignominie de la non-reconnaissance de la cuisinière comme sa fille naturelle, se contente au banquet de deux oeufs à la coque. Il appartiendra donc au peuple, sous la figure d'un brave vagabond invité à la cuisine par Marie-France Pisier, de manifester son acuité (politique) en faisant affectueusement remarquer à celle-ci qu'elle a, incongrûment, mélangé les vins pour la confection de sa sauce.

Le film, s'il se limitait à ce refus de lâcher la lamproie pour l'ombre de la politique, aurait seulement un air déjà un peu vieillot. Mais Mitrani, par une complexité inattendue, introduit, si j'ose dire, le ver dans le fruit, en la figure d'un menuisier allemand réfugié au village après avoir fui le nazisme. Au cours d'une confession grotesque, il révèle qu'un jour, en Allemagne, on lui demanda de construire une niche qu'il croyait pour un chien, et qui devait se révéler destinée au socialiste Schumacher, alors détenu à Dachau. Il termine son récit aux villageois, mi-horrifiés mi-sceptiques, par cet avertissement : « Prenez garde, cessez de vous moquer de ces voix du dehors, continuez à céder à Hitler, bientôt il fera de vous des chiens, des chiens, des chiens ! ».

Étonnant renversement par lequel le film se retourne contre lui-même et sape ses propres fondements. Contradiction insoluble du socialisme new-look : le cours naturel de la vie, la chaleur du peuple, sont bons et progressistes, *à condition qu'on les surveille un peu.* Soit, en langage mitranien : le brouet politique ne vaut rien, il faut lui préférer la lamproie, mais à trop laisser la bride sur le cou aux tenants de celle-ci, on risque de se retrouver avec une pâtée pour chien. « Le ventre est encore fécond d'où a surgi l'immonde canigou ».

Jean Narboni

Conflit I.N.A. / Antenne 2 à propos de l'émission « Patrons / Télévision »

La série de trois émissions « Patrons-Télévision », produite par l'I.N.A. (dans le cadre de son Cahier des charges) pour le compte d'Antenne 2 devait être diffusée les 15, 22 et 29 novembre prochain.

Saisie d'un certain nombre de protestations de la part de patrons ayant participé à ces émissions, la direction d'Antenne 2 en a jugé autrement en annulant ou repoussant la programmation de ces émissions.

Nous rappelons à nos lecteurs que du matériel de ces émissions était sorti un film, *La Voix de son maître*, film exploité en salles à Paris au printemps dernier, et dont les *Cahiers* ont déjà parlé (n° 287, avril 78).

Censure? Certainement : le discours froid, logique, cynique, presque rationnel des patrons n'a posé aucun problème quand le film était montré au Quartier Latin où il ne risquait de rencontrer que le ricanement des petits malins, tout contents de participer à cette entreprise de mise à nu du discours patronal.

A la télévision, ce n'est plus dans le silence analytique que se réfugiera le spectateur, mais dans un silence d'effroi : le discours patronal n'est pas mis à nu dans ces émissions, *il est nu*, c'est-à-dire qu'il ne se recouvre d'aucun scrupule, d'aucune idéologie, d'aucun cache. Quand on sait le rôle de la télévision pour ce qui est de forger le ronron moyen des majorités, un tel discours pourrait apparaître comme une atteinte intolérable à la moralité bien-pensante qui enrobe le discours politique télévisuel aujourd'hui.

Par ailleurs, le conflit naissant entre Antenne 2 et l'I.N.A. est important : l'I.N.A., dont on connaît les difficultés économiques structurelles, (et donc, la vulnérabilité) risque de devenir le bouc émissaire en payant les pots cassés pour les autres : les autres, c'est-à-dire les trois chaînes de télévision qui prennent de moins en moins de risques dans leur programmation.

Par exemple, puisqu'on a envie de s'en prendre à Antenne 2, qu'attend A 2 pour programmer les séries de Godard-Miéville, prêtes depuis six mois déjà, intitulées *France Tour Détour Deux Enfants*, produites aussi par l'I.N.A. pour le compte de cette chaîne?

Est-ce que le nouveau patron d'Antenne 2 fait payer le peu d'audace qu'avait au moins Marcel Jullian lorsque celui-ci le précédait à la direction de cette chaîne?

S.T.

Les films à la télévision

(Décembre)

Charlie Chaplin a eu la chance, ou la malchance, de mourir le jour de Noël, l'an dernier.

Chaque année, on va commémorer en famille le grand comique, le grand cinéaste.

Cette année, TF1 programme, à partir du 18 décembre et jusqu'au 7 janvier 1979, 10 films de Chaplin, dont certains étaient devenus presque invisibles.

En voici la liste :

Le Kid, Limelight, Un Roi à New York, Le Masque de Fer, Une Vie de Chien, La Ruée vers l'or, La Revue de Charlot, City Lights, Les Temps Modernes et **le Dictateur.**

TF1

Dimanche 3 : **Austerlitz** de Gance (1[er] partie)

Lundi 4 : **Austerlitz** (2[e] partie)

Jeudi 7 : **Cul de Sac** (Polanski)

Jeudi 21 : **Honni soit qui mal y pense**

Dimanche 24 : **Oscar** (Molinaro)

Jeudi 28 : **Dieu a choisi Paris**

Dimanche 31 : **Vincent, François, Paul et les autres** (C. Sautet)

Antenne 2

Vendredi 15 : **Le Crime de Monsieur Lange** (Renoir)

Lundi 18 : **L'Ours et la poupée** (Deville)

Mercredi 20 : **Tant qu'on a la santé** (2[e] version) (Etaix)

Les Tricheurs (Carné)

Vendredi 22 : **Eglantine** (Brialy)

L'Homme du Sud (Renoir)

Dimanche 24 : **La Grande Vadrouille** (Oury)

Lundi 25 : **Le Chat Botté**

Mercredi 27 : **Pinocchio** (Comencini)

Barocco (Techiné)

Vendredi 29 : **Ademaï L'aviateur**
Le Carrosse d'Or (Renoir)

FR3

Dimanche 3 : **Au Nom du Père** (Bellochio)

Lundi 4 : **La Fabuleuse Aventure de Marco Polo** (De La Patellière)

Mardi 5 : **Le Convoi Maudit** (Rowland)

Mercredi 6 : **Rapt à l'Italienne** (Risi)

Jeudi 7 : **L'Épouvantail** (Schatzberg)

Dimanche 10 : **La Dame sans Camélias** (Antonioni)

Lundi 11 : **Ça n'arrive qu'aux Autres** (N. Trintignant)

Mardi 12 : **Le Grand Passage** (K. Vidor)

Jeudi 14 : **Nina** (film inédit) (Minelli)

Dimanche 17 : **Les Adolescents** (Lattuada)

Lundi 18 : **Le Chat et la Souris** (Lelouch)

Mardi 19 : **Ignace** (Colombier)

Mercredi 20 : **Funny Girl** (Wyller)

Jeudi 21 : **Les Aventures du Capitaine Wyatt** (Walsh)

Dimanche 24 : **Babes on Broadway** (Berkeley)

Lundi 25 : **La Gifle** (Pinoteau)

Mardi 26 : **Un de la Légion** (Christian-Jacque)

Mercredi 27 : **Funny Lady (Ross)**

Jeudi 28 : **La Péniche du Bonheur** (Shavelson)

Dimanche 31 : **Tous en Scène** (Minnelli)

LIVRES DE CINÉMA

Il était une fois Marcel Pagnol (R. Castans-Julliard)

IL ETAIT UNE FOIS MARCEL PAGNOL – 350 photographies, gravures et documents (lettres, affiches, contrats) annotés par Raymond Castans. Aux Editions *Julliard.*

Significativement, à parcourir page après page, vignette après vignette, ce livre merveilleux qui couvre toute la vie et toute l'oeuvre de Pagnol, ce ne sont pas des souvenirs cinéphiliques qui me viennent, mais en quelque sorte pré-cinéphiliques. Des souvenirs d'enfance.

Au début des années 50, avec les longues et tièdes soirées de juin, revenait dans la petite ville du Gard où j'habitais un théâtre ambulant et de plein air. Sous les platanes de la place d'Alsace, il installait ses tréteaux, ses toiles peintes, son rideau rouge, ses chaises pliantes et ses balustrades en bois où s'accoudaient les trois-quarts du public. A l'entracte, les comédiens faisaient la quête. Et l'obole de l'enthousiasme devait largement l'emporter sur la recette payante.

Tous les jours l'affiche changeait. Outre *La Porteuse de pain, Les Deux orphelines, Le Bossu,* il y avait *Marius, Fanny et César.* « C'est pas pour les enfants, ce soir, c'est du Pagnol », me disaient ma mère et ma tante, « il y a des gros mots, on fera juste un petit tour ». Ce contrat ouvert, qui autorisait un repli tactique (rarement mis en oeuvre), me permit quand même chaque année, entre sept et onze ans, de voir et de revoir la trilogie marseillaise presque en son entier. J'en savais par coeur des tas de répliques. Et je n'étais pas le seul. « Panisse, je te dis que tu me fends le coeur », « la marine française te dit merde », « ... et un grand tiers d'eau – mais ça fait quatre tiers ça papa – dis petit tu crois pas que tu vas apprendre à compter à ton père », « je sors, enfin quoi je sors » nous servaient de mots de passe, de signes de ralliement, à l'école comme au catéchisme, au patronage autant que dans la rue. Les chahuts étaient souvent pagnolesques, traversés de citations complices; les saluts aussi, les bonjour et les bonsoir. Comme surnoms, *Escartefigue, Panisse, Marius* (mais pas *César,* le père) ne manquaient pas de titulaires. En parlant de son amoureuse, on disait *ma Fanny.* Et si un gosse du nord s'égarait parmi nous, il héritait du nom de *Monsieur Brun* (moyen le plus sûr pour lui, d'ailleurs, d'être intégré). Pagnol c'était pour nous, tout à la fois et de la façon la moins scolaire qui soit, l'école de l'amour, l'école de l'honneur, l'école de l'éloquence, l'école des lettres et l'école de notre fierté méditerranéenne. De l'humour aussi, cela va sans dire, si tant est que l'humour s'apprenne. Plus tard (ou était-ce à la même époque?) il y eu le jeu des poils, emprunté à *Manon des sources.* Poil au nez, poil au cul. Il fit fureur. Et il ravagea, je crois bien, toute la France. Les films tirés de la trilogie marseillaise – *Marius* par Alexandre Korda, *Fanny* par Marc Allégret, *César* par Pagnol lui-même – eux aussi avaient fait des ravages, en France et dans le monde (et le livre de Castans, photos à l'appui, comptabilise les versions étrangères). Mais je ne les vis que bien plus tard, à Paris, à la Cinémathèque.

Un jour, le cousin Maurice enleva et épousa la fille qui jouait le rôle de Fanny. Mariage qui, aussi sûrement que celui de Grace Kelly avec le Prince Rainier, mit fin à sa carrière artistique. La seule consolation : par elle, Pagnol entrait un peu dans la famille.

Le livre de Raymond Castans, aux notes si précises (pas une phrase qui ne contienne une information), aux photos si émouvantes, est un livre pour les amoureux de Pagnol. Les autres ne savent pas ce qu'ils perdent.

Jacqueline Pagnol, Marcel Pagnol et Jean Giono



Le cinéma de Truffaut (J. Collet-Lherminier)

Collet aussi, d'une certaine façon, est un conteur. Un conteur au coin de l'écran, comme on dit au coin du feu.

Dos à l'écran, c'est ainsi que je définirais sa posture favorite pour parler des films ou écrire sur eux. Dos à l'écran et face aux plus fervents spectateurs, ceux qui restent « pour la discussion » et qui se regroupent aux premiers rangs dès que les lumières se rallument. Le dos à l'écran encore brûlant de ce film dont le mot *fin* vient juste de clignoter sur les plis du rideau.

Une posture fondamentalement ciné-clubiste, pas universitaire pour un rond. Aujourd'hui, il est de bon ton, dans les Universités justement, de ricaner des ciné-clubs. C'est oublier que, pour des générations de cinéphiles, les ciné-clubs furent (et restent sans doute encore mais dans une moindre mesure depuis que la télé programme au moins trois films dignes d'intérêt par semaine) l'école du regard et de l'intelligence des films, en même temps que le seul lieu, hors de Paris, où l'on pouvait tout simplement *voir* les films qui comptent et en parler. Certes la discussion, la fameuse discussion des ciné-clubs, était quelquefois et même souvent exécrable, le film servant seulement de prétexte à des bavardages politico-moralo-sociologiques où s'affrontaient les notables du coin (on a assez peint ce tableau). Mais il se pouvait aussi qu'elle vole haut, sur les ailes du film, et même très haut, lorsque quelqu'un comme Collet, descendu de Paris, infatigable pèlerin du septième art (ce dont témoigne la rubrique des *Cahiers du Ciné-Club* que Jean Collet tint un moment pour les *Cahiers du Cinéma,* voir le numéro 174), invitait les spectateurs à un nouveau voyage à l'intérieur du film, avec pour seul guide les émotions que celui-ci venait de leur donner. Ainsi y a-t-il, dans cent villes de France, des milliers d'amateurs de cinéma qui sont redevables à Jean Collet de ce privilège : savoir tout simplement voir un film deux fois... dès la première fois. Personnellement, je lui dois beaucoup.

Jean Collet est un conteur. Un conteur de films. Qu'il parle au coin de l'écran ou qu'il écrive sa thèse de doctorat de troisième cycle dont ce livre est tiré (jury : Henri Agel, Roland Barthes, Max Milner, Eric Rohmer, Jacques Seebacher), il ne se départit jamais de ce ton narratif, précis, captivant, léger. On entre dans ses analyses de films – ici, ceux de Truffaut - comme dans un roman. Un indéfinissable suspense... C'est l'aventure très spéciale de la formation d'un film, de sa machine fictionnelle, de son écriture résillée. Collet trace des voies ineffaçables à travers une géographie sans repère, non encore cartographiée. Ses instruments de repérage et de navigation sont divers et para-doxaux, syncrétiques : il emprunte à toutes les herméneutiques ce qui convient le mieux à l'oeuvre dont il parle, sans à priori ni exclusive; et quand il cite un maître-penseur de notre époque (Barthes, Metz, Lacan, etc) c'est sans terrorisme, avec la familiarité d'un pédagogue, jamais pour un effet de mode (je me souviens d'un temps où Collet était le seul critique de cinéma à s'intéresser à Baudrillard).

Collet aime à dire qu'il ne fait que rêver sur les films dont il parle. Rêve communicatif. Tandis qu'il analyse tous les films de Truffaut, des *Mistons* à *L'Homme qui aimait les femmes* en passant par *La Peau douce* et *L'Amour à vingt ans,* on ne cesse de baigner dans cette impression euphorisante de lucidité extraordinaire que l'on atteint seulement à la lisière du sommeil, quand la conscience se met en veilleuse et que des forces inimaginables se dénouent pour contempler une idée, exécuter une image, formuler un discours, bâtir un projet, cristalliser des sentiments épars, avec une aisance incroyable. Après quoi généralement on s'endort ou l'on oublie (quelquefois on a le courage de se lever et de vite noter tout ça). Le livre de Jean Collet fermé, on n'a qu'une envie : courir revoir tous les films de Truffaut. Envie à laquelle résistent seuls les aléas de la programmation commerciale. Alors, rendez-vous au prochain ciné-club.

Luis Buñuel, architecte du rêve (M. Drouzy-Lherminier)

S'attachant à examiner *Un Chien andalou, L'Age d'or,* puis *L'Ange exterminateur, Belle de jour, La Voie lactée, Tristana, Le Charme discret de la bourgeoisie et Le Fantôme de la liberté,* le livre de Maurice Drouzy ne manque pas d'intérêt mais il est un peu pesant. C'est moins l'oeuvre d'un conteur que l'entreprise d'un comptable. Il veut tout passer à travers son tamis, mais la farine de Buñuel, riche en symboles, n'est pas de celle dont on fait le pain béni. La distinction inaugurable de l'*oeuvre* et du *produit,* le livre optant pour ce dernier, fait craindre le pire qui ne tarde pas d'arriver : des considérations lourdes et prétentieuses, faussement savantes. Cependant çà et là, surtout dans le chapitre qui concerne la période américaine de Buñuel, on rencontre des informations précises, importantes, qui ne relèvent pas d'une gnose pâteuse. En particulier sur les conditions dans lesquelles Buñuel fut amené à remonter *Le Triomphe de la volonté* de Léni Riefenstahl afin d'en faire un

film de contre-propagande, film que Chaplin aurait vu et qui l'aurait déterminé à faire son *Dictateur* (pages 93-94).

A quoi peuvent bien servir les 3/4 de ce livre? A qui? A d'autres universitaires, pour écrire d'autres livres, d'autres thèses. Pas aux amoureux du cinéma en général ni de Buñuel en particulier.

Textes de Boris Vian (C. Bourgois)

Les amoureux de Boris Vian trouveront dans le volume *Cinéma/Science-Fiction* de ses oeuvres que publie Christian Bourgois quelques scénarios savoureux, des articles rapides, d'autres plus longs, sur les deux sujets mentionnés par le titre : cinéma et science-fiction, pas seulement donc sur le cinéma de science-fiction. Jazz et cinéma. Les salles de cinéma.

Dont une critique très méchante du *Voleur de bicyclettes* : « ... cet ouvrier au grand coeur, pauvre abruti qui ne regarde même pas dans le couloir de l'immeuble avant de faucher la draisienne! Alors quoi, on ne sait plus voler les bicyclettes, en Italie? Je croyais que tous les grands gangsters, Al Capone, le pape, Lucky Luciano, Toscanini et Giuliano venaient de la Péninsule? Allez vous rhabiller, messieurs les Transalpins. En France, même un journaliste ne procèderait pas de façon aussi primaire... « *Vive le tèchenicolor* », ça se termine; on a envie de tout citer, ce serait trop long, c'est page 60.

Jean-Paul Fargier

« Jonas », de A. Tanner (Cinémathèque de Lausanne)

« A la veille de la réalisation de Contre-coeur *(mi-juillet 1978), sixième film d'Alain Tanner, d'accord avec lui, nous avons jugé nécessaire à une meilleure compréhension de son travail la publication du découpage et des dialogues de* Jonas, *tâche qui s'inscrit dans la plus évidente logique de l'action que doit conduire, à l'égard de l'histoire de l'esthétique du septième art suisse, la Cinémathèque suisse »,* écrit Freddy Buache dans son avant-propos à un livre qui porte le même nom que le film.

La confrontation de ce travail (abondamment illustré) et de textes de critiques américains (Robert Stam de *Jump Cut* et Todd Gitlin de *Film Quarterly*) et français (Daney et moi-même; il y a aussi l'entretien qu'avait réalisé Nathalie Heinich pour le numéro 273 des *Cahiers*), produit d'ailleurs un curieux effet d'hétérogénéité.

Hétérogénéité entre les appréciations du film d'abord (la plus éloignée de celle des *Cahiers* étant celle du critique de *Jump Cut*, qui déplie le film en une série d'idéologèmes pour en vérifier l'orthodoxie au regard de sa propre idéologie et du système de référence esthétique obligé : celui du brechtisme), hétérogénéité qui vient confirmer combien *Jonas* est ce qu'on appelle un film important : combien il s'est trouvé au point de jonction (et de rupture) d'un nombre élevé d'interrogations politiques et esthétiques; combien il a su condenser avec une grande économie les représentations d'une époque.

Les textes rassemblés dans ce petit livre permettent d'évaluer les enjeux du film en même temps qu'ils fournissent à ceux qui l'ont aimé l'occasion d'en retrouver, en gros plan, le scénario.

Serge Le Péron

Myriam Mézière et Jean-Luc Bideau dans *Jonas*



A LA TRAPPE

FLAMMES

Français (1 h 30). Réal. : Adolfo Arrieta ; avec Caroline Loeb, Xavier Grandes, Dyonis Mascolo.

PAS DE QUOI S'ÉCHAUFFER



Tout enfant, elle a cru voir apparaitre un pompier à sa fenêtre. Devenue jeune fille, seule avec son père (sa mère est partie...), elle appelle les pompiers. Sans raison. Mais elle choisit un pompier ténébreux pour apaiser le feu qui brûle en elle...

■ On aimerait que cette caricature freudienne soit un gag. Mais, dans ce cas, quinze minutes auraient suffi...

Une question : pourquoi le Festival de Paris sélectionne-t-il des films d'amateur dans sa section : *« Regards sur le cinéma français » ?*

J. L. D

Quand Barbara, l'héroïne de *Flammes*, voit un pompier devant sa fenêtre - et nous avec elle - elle ne croit pas le voir, elle le voit. Quand Jean-Luc Douin croit voir dans *Flammes* un film d'amateur et une « caricature freudienne » (sic), on peut être sûr qu'il n'a rien vu du tout. Lui qui dans un numéro récent de *« Télérama »* s'est donné un mal de chien pour se désolidariser de son activité de critique (à moins qu'il ait voulu montrer la patte blanche de l'anti-intellectualisme : ça se porte très bien aujourd'hui, ça vend) peut se rassurer : personne ne le prendra plus sérieusement pour un critique de films.

Mais au delà du mépris du Douin pour *Flammes*, il y a plus grave. On continue à faire comme si une lutte à mort opposait toujours le cinéma - industrie au cinéma - art, le Capital à la Culture, et que les critiques de cinéma, héros de ce combat inégal et chantres de la prédication culturelle pour tous, étaient aux premières lignes. L'ennuyeux, c'est que c'est faux. Cela fait longtemps qu'il n'y a plus grand chose à attendre du cinéma-industrie (c'est *elle* qui est en crise) et cela fait un certain temps déjà (1968, peut-être) que le film « d'art et essai » est devenu un *genre* comme un autre, avec son cortège hebdomadaire de chefs d'œuvre, sa ration d'ineffable et son inflation de signatures. L'ennuyeux, pour Jean-Luc Douin, c'est qu'au moment où la profession va si mal, ce sont des *amateurs* qui font avancer le cinéma. Pas n'importe lesquels, bien sûr, des faux amateurs qui ont le cinéma dans le sang, pétris de culture et mûs par l'impardonnable pari qu'on peut encore, au lieu d'exhiber sa belle âme, raconter une histoire (Arrieta) ou traiter un sujet (Godard, Syberberg, demain Moullet). Ces amateurs-là, indifférents au duel truqué entre Culture et Capital, n'intéressent évidemment pas la critique qui n'épargne rien pour les passer sous silence, les minimiser (8 lignes sur *Flammes*, 2 pages sur *Le Sucre*), les dénoncer (Douin s'insurge de la présente du film d'Arrieta - qui est espagnol - dans la section « Regards sur le cinéma français »), bref, les envoyer à la trappe.

S.D.

ERRATA

Un certain nombre d'erreurs se sont glissées dans deux articles parus dans notre dernier numéro (294).

Dans ma présentation de Paul Schrader, il est écrit (page 18, 4e ligne) que George Lucas et Martin Scorsese sortent tous deux de l'école de U.C.L.A. Ceci est faux : G. Lucas a fait ses études de cinéma à « University of Southern California » et M. Scorsese à « New York University ».

Par ailleurs, Paul Schrader se trompe quand il dit (page 20, 2e colonne, ligne 16) que Frank Nugent est le scénariste de *Stagecoach*, de John Ford. Le scénariste était Dudley Nichols, et Nugent n'a commencé à collaborer avec Ford qu'en 1948 avec *Fort Apache*.

Enfin, dans mon compte-rendu du Festival de Telluride, je me suis trompé de titre en parlant d'un film de McCarey avec Laurel et Hardy (page 66, 2e colonne, ligne 26) : il s'agit là de *Big Business* et non de *Two Tars*, où Laurel et Hardy essaient de vendre leur sapin de Noël. Quant à *Two Tars*, que j'ai également vu à Telluride, c'est aussi un film avec Laurel et Hardy : leur voiture est prise dans un embouteillage, parmi tant d'autres, et si, dans *Big Business*, c'est à la maison qu'ils s'en prennent, là, ce sont les voitures tout autour qui sont saccagées.

Louis Marcorelles (qui a lu attentivement les articles et qui connaît bien mieux que moi le cinéma américain) n'a eu aucun mal à déceler ces erreurs.

Par ailleurs, la photo de Laszlo Moholo-Nagy qui se trouve à la page 44 est à l'envers, il suffit de la retourner pour reconnaître une barque tirée par un bateau.

Enfin, nous avons forcé la pensée de Cocteau. La source dont il est question page 3 dans la phrase d'exergue désapprouve *presque* toujours l'itinéraire du fleuve.

S.T.

COURRIER

Chers amis,

Il n'est pas dans les habitudes des Cahiers de lancer des affirmations tendancieuses à la légère. Pour les polémiques de prisunic, et les jugements à l'emporte-pièce, on connaît trop bien ceux qui agissent ainsi et les motifs qui les poussent à oeuvrer de la sorte. La grande note de Yann Lardeau, « Misère de la critique », se rapportant au film Hitler, un film d'Allemagne, parue dans votre numéro 292 (p. 23) devrait donc me satisfaire pleinement, puisque très souvent j'ai affirmé mon indignation vis-à-vis de la critique incapable d'analyser un film, ne serait-ce que parce qu'elle est prisonnière des mailles du système où on joue plus à consommer (voir le plus de films possible) qu'à analyser les films de manière approfondie (ça prend du temps, donc on ne peut pas en parler sérieusement). Sur ce point, on est un certain nombre (pas seulement aux Cahiers) à partager un tel point de vue, car tant que la critique sera à la traîne, le cinéma en souffrira durement - dialectique bien connue.

Alors, quel fut mon étonnement de me voir assimiler, mêler même aux « pornographies » de la critique (l'expression – d'une justesse édifiante – est de Y.L.), puisqu'il est fait longuement référence à mon texte sur Hitler publié dans « Cinéma 78 ». Le plus surprenant est l'utilisation de quelques fragments choisis en général à la fin de mon article. Est-ce de la mauvaise foi ou une compréhension défectueuse de mes propos ?

N'en déplaise à Y.L., je précisais dans ce texte l'importance de ce film, à tel point que je fus, dans mon attribution des étoiles, moins avare que les Chapier et autres Grisolia, en lui accordant, comme pour La Femme gauchère, le maximum : 4 étoiles, ces deux films étant les seuls réalisés récemment et sortis cette année, à bénéficier d'autant de faveur de ma part.

Toutefois, j'ajoutais quelques légères réserves sur lesquelles je reviendrai plus loin. J'ose imaginer que, sur plusieurs points, il est permis de ne pas partager le trop grand empressement de certains à vouloir à tout prix faire de ce film une sorte d'exemple, voire un emblème, bref de faire de Syberberg un cinéaste au discours limpide où toute contradiction serait gommée. Agir ainsi serait pour le moins prétentieux, quand on sait que très souvent ces mêmes personnes n'ont pas hésité dans un passé récent à « snober », à taxer de petit-bourgeois des films dont les préoccupations étaient autant la manière que le message. Et un film comme Ludwig, à n'en pas douter, faisait partie de ces films-là.

Sans doute, Y.L. n'ignore pas que le propre des œuvres véritables est d'engendrer une multiplicité des interprétations; mais quand cette multiplicité va tendancieusement dans la même direction mystificatrice, il ne s'agit plus d'un hasard, mais d'un phénomène objectif.

Les reproches de Y. L. masquent à mon avis un double enjeu. D'abord de dire que c'est aux Cahiers qu'existerait une vérité de la critique et qu'ailleurs ce n'est que du vent; que Y. L. le pense est de bonne guerre et témoigne d'une modestie qui est toute à son honneur.

L'opération est plus subtile qu'elle n'y paraît au premier abord. En mythifiant cette vérité, il devient alors aisé de dire : lisez-nous, le reste n'en mérite pas la peine. Ainsi, on peut passer sous silence tout un secteur du cinéma (le plus vivant, le plus novateur) : le cinéma expérimental dont on sait seulement qu'il existe (je suis sensible à ce silence puisque je réalise des films indépendants et expérimentaux). Mais rien sur son développement, son influence, ses buts, ses visées, de telle sorte qu'on minimise son importance, jusqu'à la nier.

Je voudrais revenir aux accusations qui me sont portées et qui me semblent trop sévères pour être passées sous silence. Dans sa note, Y. L. citait cinq fragments de mon texte, plus quelques appréciations pour le moins litigieuses, douteuses et extravagantes.

1) Une meilleure lecture de mon texte aurait évité à Y.L. de dire que j'avoue mon incompréhension du film en prenant le Diable pour le stéréotype de Hitler car nulle part dans ce texte on peut trouver une affirmation aussi simpliste.

2) Autre déformation de ma pensée, quand de nouveau il me cite à propos des « poupées » et « mannequins » : « voilà des figurants à des salaires sans concurrence dont on est certain qu'ils ne répondront pas lorsqu'on leur adressera la parole ». Cette phrase fait allusion seulement à des mannequins et « des photographies grandeur nature, découpées, faisant office de personnages ou de figurants ». Je n'ai jamais écrit que la phrase incriminée était en référence à des poupées, comme le dit Y. L., et encore moins à des marionnettes comme il voudrait le laisser supposer.

3) Si l'on émet quelques doutes quant à la durée exceptionnelle du film et à la présence pesante des différentes images d'Hitler, « désincarnées » (comme disent Jean-Louis Comolli et François Géré), aussitôt on est taxé de vouloir revivre l'époque. Qu'est-ce que ça cache ? Un dogmatisme à peine voilé dont on espérait être sorti après tant d'années où il était devenu difficile de défendre une expression libre et individuelle (cf. Arietta, Garrel entre autres dont les Cahiers semblent revenir des derniers mois, cinéastes dont nous sommes plusieurs à avoir toujours soutenu les expériences en signalant l'importance de leurs démarches). On sait très bien où aboutissent les dogmatismes de tous bords.

4) Y.L. me cite encore : « le film est brillant, presque trop brillant ». Là, il en rajoute un peu, le mot « brillant » apparaît seulement une fois dans mon texte mais si ça peut aider à sa démonstration, je lui accorde volontiers ce supplément. Quand j'écris « brillant », je ne porte pas un jugement de valeur sur la qualité du film mais c'est un qualificatif sur l'image dont voici quelques synonymes : éclatant, étincelant, resplendissant, rutilant. Pour aborder un film sur un tel sujet, j'aurais préféré plus d'austérité, moins de dépense dans la représentation, moins de « brillance » de la part de Syberberg. Imaginez quelques instants le film qu'auraient réalisé Straub-Huillet ou Godard-Miéville ou encore Gerhard Theuring et Ingemo Engström dont nous avons pu voir cette année Fluchtweg nach Marseille. Ce film avait le privilège de montrer peu de chose, de résumer son propos à l'essentiel parce qu'il n'est pas possible (à moins de se prendre pour Cassenti) de représenter l'« irreprésentable » (images de camps de concentration, de réfugiés etc.). La mémoire entre autres, comme ici, peut nous faire revivre ces moments, pas l'image (il y aurait trahison).

5) Ce n'est pas fini. Pourquoi, lorsque j'écris : « Et froid aussi », Y.L. oublie la parenthèse qui suit aussitôt et que voici : « (Werner Schroeter : « il manque dans ses films cette sensibilité humaine que l'on retrouve dans les miens ») ». Il s'agit du fragment d'un entretien que j'ai réalisé à Cannes avec le réalisateur allemand dont la publication sera assurée dans les prochains mois et dont je suis en train de préparer la première rétrospective complète de l'œuvre (une trentaine de films dont les nombreux films inédits qu'il réalisa en 8 mm il y a une dizaine d'années) en collaboration avec le « Goethe Institut » et dans les lieux même de cet organisme culturel (j'espère que la critique fera son travail et signalera cet événement).

A vouloir se mesurer à Hitler, Syberberg s'écarte trop du monde sensible. Dans Ludwig, on avait beaucoup moins l'impression d'assister à un duel d'homme à homme mais l'une des raisons – ce n'est pas la seule – est qu'il considère Ludwig comme un homme d'Etat progressiste.

Mais la référence à Schroeter n'est pas innocente bien sûr. Pour mieux s'en rendre compte, il suffit de revoir aujourd'hui quelques-uns de ses films : Eikka Katappa (1969), La Mort de Maria Malibran (1971) et celui de Syberberg : Scarabea, dernier film réalisé avant le Ludwig (1972). (Scarabea n'est pas un film « invisible ». On peut le voir de temps en temps à la Cinémathèque Française).

Avant Ludwig, Syberberg réalisait un cinéma à prédominence réaliste. A cette époque apparaît alors un cinéaste qui influencera beaucoup de ses compatriotes, c'est Werner Schroeter. De son ancien opérateur Daniel Schmid (Cette nuit ou jamais, La Paloma) à son ancien assistant Rosa Von Prauheim (dont le fameux Axel sorti il y a quelques années au Marais) jusqu'à la première partie du film « structurel » Two Men (1972) de Werner Nekes jusqu'au Ludwig, c'est toute l'esthétique schroeterienne faite de démesure, de mélo, de redondance, de boursouflure, de décadence, d'un « sur-expressionisme allemand » (l'expression est de Jean-Claude Guiguet à propos de La Mort de Maria Malibran), que l'on retrouve dans tous ces films. Syberberg est le premier à le reconnaître dans le Ludwig lorsqu'il rend un petit hommage explicite à Schroeter (il le cite dans un dialogue aux côtés de Cocteau et Visconti).

Cette précision étant faite, il est intéressant de suivre le cheminement de chacun d'eux. Schroeter a beaucoup évolué jusqu'à délaisser de plus en plus un cinéma intériorisé, très esthétique, à des années-lumière de tout réalisme. Aujourd'hui son mode d'expression est de plus en plus en prise avec le réel (cf. Le Règne de Naples, son dernier film présenté à la « Quinzaine » à Cannes, dont les Cahiers n'ont pas signalé l'existence, et pourtant à Cannes cette année, il était l'un des rares à attirer l'attention, bel exemple d'impasse critique).

Quant à Syberberg, qui ignorait semble-t-il qu'on puisse utiliser la musique autrement que comme accompagnement (cf. Scarabea), les films de Schroeter lui ont appris que dans ce domaine tout était possible. Le cheminement de Syberberg est opposé. Essayant de conserver son acquis (très symbolique, surréalisant, grandiloquent, « aristocrate »), un film comme Hitler arrive à la fin d'un système bien rodé, sans surprise, où Ludwig était le départ et le sommet.

J'en reviens à mon texte de Cinéma 78. Quand je dis « trop-plein de représentation », je veux dire aussi surabondance des objets qui encombrent la représentation. Il y a du « trop » et Syberberg semble bien d'ailleurs l'avoir compris lorsqu'il dit à la fin de l'entretien des Cahiers : « Avec ce film je suis arrivé au terme de quelque chose. (...). J'aimerais faire quelque chose avec moins de sang et d'événements tragiques, quelque chose de léger, plein de rires et d'amour ».

Tout ceci, ne diminue en rien l'urgence et l'importance de Hitler.

6) Je ne cherche ni un « Hitler réel », ni « ses cohortes de SA et SS » lorsque je précise : « A trop vouloir nous en montrer (jusqu'à la nausée) on aimerait parfois plus de réserve, de sobriété, moins de virtuosité (c'est moi qui souligne), et davantage d'angoisse, de peur ». Une lecture plus attentive aurait permis à Y.L. de voir ce que je disais à propos des images spectaculaires dans le genre camp de

concentration ou défilés militaires : « quand cela arrive, ces images (de bandes d'actualités muettes) font décor ».

Je voudrais préciser que mon travail de critique représente seulement une partie de mes activités puisque ces dernières consistent aussi à collaborer à une coopérative de diffusion du cinéma indépendant : la « Coopérative des cinéastes », que j'ai créée il y a deux ans avec quelques amis cinéastes dont Patrice Kirchhofer, Martine Rousset, votre collaborateur Louis Skorecki, et à laquelle appartiennent aussi Chantal Akerman, Patrice Enard, Pascal Kané, Luc Moullet, Jackie Raynal..., activité qui consiste à réaliser des films « expérimentaux » dont le financement est entièrement assuré par moi-même et qui sont vus dans les circuits indépendants (ciné-club, maisons de la culture...) et dans les festivals.

A y regarder de plus près, qui est le « pornographe » de la critique? Est-ce celui qui participe à toutes les manifestations consacrées au cinéma indépendant, comme les festivals ou rencontres de Digne, La Rochelle, Colmar, Belfort, Nancy, Avignon, Hyères, Rennes, Lyon... ? Est-ce celui qui rend compte de tout ce mouvement renaissant du cinéma expérimental en France dont on perçoit un peu partout la poussée (jusque dans « Le Monde » sous la plume de notre ami Marcorelles, « Le Monde » du 21/9/78 et même dans le « Nouvel Observateur »)? Est-ce celui qui réussit à imposer à ses comités de rédaction (Cinéma 78, « Art Press International », qui a largement ouvert ses colonnes à Serge Daney et Serge Toubiana dans un entretien récent) un espace à ces films indépendants afin qu'ils soient reconnus à leur juste valeur? Est-ce celui qui a proposé (et ce fut accepté) que les films de Michael Snow, Babette Mangolte, Gerhard Theuring, Jackie Raynal ou Téo Hernandez aient leur place aux côté de ceux de Godard, Duras, Straub-Huillet aux rencontres « pour un autre cinéma » de Digne?

Si M. Lardeau acceptait d'aller voir les films du cinéma expérimental, il pourrait établir lui-même une liste assez longue des cinéastes français – ou travaillant en France – aux démarches pertinentes. Connaît-il les films de Jean-Pascal Aubergé, Pierre Bressan, Jean-Paul Dupuis, Claudine Eizykman, Guy Fihman, Raymonde Carasco, Téo Hernandez, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, Patrice Kirchhofer, Stéphane Marti, Babette Mangolte, Georges Rey, Louis Skorecki, Lionel Soukaz et de tant d'autres ?

Dernière précision : nous l'encourageons fortement à venir voir ces films et nous l'accueillerons avec sympathie.

Gérard Courant

Réponses à G. Courant

Je disais seulement qu'avec le *Hitler* de Syberberg, il s'agit de la résolution *symbolique* de la question hitlerienne. Opération dont tout nous prouve qu'elle n'a jamais été aussi urgente et dont le refus nous condamne à vivre éternellement sous la botte de l'imaginaire nazi et à voir régulièrement des Darquier de Pellepoix et consorts démocratiquement appelés à reprendre la parole. Ce qui ne se formule pas symboliquement revient toujours dans le réel - sous la forme d'un fantasme de dénotation. Revenir là-dessus, souligner l'importance du *Hitler* de Syberberg, n'a rien à voir avec le dogme : c'est essentiellement une question théorique, qui *hypothèque* toute l'histoire du cinéma.

Y.L.

Quant à l'invitation qui nous est faite d'aller y voir de plus près du côté du cinéma « expérimental », « indépendant », « différent » etc. nous n'avons certes pas l'intention de la bouder éternellement. Des preuves commencent à en être fournies dans les *Cahiers*. Mais il ne s'agit pas seulement d'un nouveau terrain, déjà constitué, à investir, d'une rubrique à confier à un spécialiste (qui serait Skorecki). Et on voit mal à quoi pourrait ressembler une revue de cinéma, consacrée à ce cinéma « différent », et qui serait autre chose qu'un support passif, neutre et surmoïque au discours *indigène* des cinéastes différents eux-mêmes, discours dont on sait qu'il est généreux, interminable, explicateur, narcissique, revendicateur, discours où la différence, reconnue comme un « droit » par tous, risque de devenir - horreur ! - un devoir. La question de la critique, de l'évaluation par rapport à ce cinéma reste entière. C'est parce que nous ne bradons pas ces questions, aux *Cahiers*, que nous avançons lentement. Mais nous avançons.

S.D.

INFORMATIONS

Assemblée générale des Editions de l'Etoile

Le 19 octobre 1978, s'est tenue l'assemblée générale mixte de la S.A.R.L. « Les Editions de l'Étoile », société éditrice des *Cahiers du Cinéma*.

La collectivité des associés à accepté la démission du poste de gérant de Monsieur Jacques Doniol-Valcroze et a nommé, en qualité de gérants de la société, pour une durée de trois ans, Messieurs Serge Toubiana et Serge Daney.

L'Assemblée a augmenté le capital social, qui s'élevait à 20 000 F divisés en 200 parts de 100 F, d'une somme de 30 000 F, pour le porter à 50 000 F par la création de 300 parts nouvelles de 100 F.

Comme nouveaux associés de la S.A.R.L. figurent Alain Tanner (10 parts), la société Thousand Eyes (24 parts), Caroline Champetier (5 parts) et Jean-Pierre Beauviala (50 parts), ainsi qu'un certain nombre de rédacteurs des *Cahiers du Cinéma* (261 parts).

L'obscurantisme revient

Signe des temps : le ressentiment et l'obscurantisme de droite se donnent libre cours aujourd'hui. Comme cet « hommage » sanctifiant, mystique et mystifiant de Michel Marmin (ex-critique de *Valeurs Actuelles*, aujourd'hui critique chez Hersant, au *Figaro*) « Etre amoureux de Leni Riefenstahl » dans *Pariscop* n° 547. Pour réhabiliter Leni Riefenstahl, via le compte-rendu du livre de Charles Ford à son propos (en vérité, de peu de rigueur et de mauvaise foi), on n'hésite pas à truquer les données (ne serait-ce d'abord qu'en ne *nommant* pas le *« Leni Riefenstahl et le III[e] Reich »* de G.B. Infield, exécuté un peu trop rapidement pour la démonstration) : passons sur cette « indépendance » de Leni Riefenstahl qui accable plutôt sa bénéficiaire, mais écrire que « Goebbels avait juré de briser la carrière » de Leni Riefenstahl (en y associant, pour l'occasion, syntaxiquement Infield), en occultant qu'il s'agissait là d'une rivalité de pouvoirs et d'une jalousie de la protection paternelle personnelle de Hitler dont jouit, jusqu'à la fin du Reich, Leni Riefenstahl, relève de l'hypocrisie la plus éhontée, et le « martyre » de Leni Riefenstahl ne pèse pas lourd devant l'extermination de six millions de Juifs. « Pureté », « force » et « beauté » cette morale, quelle qu'en soit le support : la Race ou l'Art, reste une morale de domination et d'asservissement, de mort. On appréciera de même la bassesse du chantage aux « bons » Maîtres qui se sont liés à la « mauvaise » Maîtresse, Coppola, Cocteau ou Jagger, ce « au nom de la loi » qui vise à interdire toute réponse.

La certitude du talent de Riefenstahl ne fait qu'accroître sa responsabilité, puisqu'il donna sa forme achevée à l'esthétique cinématographique du nazisme, forme qu'il faut penser telle qu'elle opéra historiquement : dans les cérémonies du Congrès du NSDAP, à Nuremberg en 1934, planifiées conjointement pour le Parti et les plans de *Triumph des Willens*, question cruciale d'hier et d'aujourd'hui sur laquelle nous serons appelés à revenir.

Y.L.

Sommaires des derniers numéros des Cahiers :

N° 284 (Janvier 78) :
EDITORIAL. QUESTION DE FIGURATIONS : Décadrages, par P. Bonitzer. CINEMA FRANÇAIS 5 : Entretien avec Jean EUSTACHE. Sur *Une Sale histoire*, par B. Boland. TROISIEME FESTIVAL DE PARIS : 1. Sept films hongrois, par J.-P. Fargier. 2. Entretien avec Marta Meszaros. 3. Sur trois films de M. Meszaros. 4. *Camouflages*. 5. *La Roue du destin*. CRITIQUES : *L'Argent de la vieille*, Table ronde sur *Le Fond de l'air est rouge*. Notes sur d'autres films. L'AVANCE SUR RECETTES EN QUESTION : Positions, par J. Doniol-Valcroze. RENCONTRE AVEC DES TECHNICIENS (2) : Entretien avec Renato Berta (directeur de la photo). PETIT JOURNAL.

N° 285 (Février 78) :
EDITORIAL. LES MACHINES DU CINEMA : Passage to Grenoble, par S. Toubiana. Entretien avec Jean-Pierre BEAUVIALA (1). L'espace d'un instant, par J.-J. Henry. UNE EXPERIENCE DE VIDEO : *Le Lion, sa cage et ses ailes* (Armand Gatti) ; L'arche d'alliages, par J.-P. Fargier ; entretien avec A. Gatti. CRITIQUES : *Le Théâtre des Matières, Made in Germany and USA, Une Sale histoire, La Ballade de Bruno*. Notes sur d'autres films : *L'Œuf du serpent, Orca, New York New York*. CINEMA AFRICAIN : Entretien avec Sidney Sokhona ; Notre cinéma, par S. Sokhona. TROIS MORTS (Chaplin, Hawks, Tourneur), par J.-C. Biette. TV/MONORY PETIT JOURNAL.

N° 286 (Mars 78) :
LES MACHINES DU CINEMA 2 : La sortie des Usines Aäton, entretien avec Jean-Pierre BEAUVIALA. OZU Yasujiro : L'art d'Ozu, par Sato Tadao ; extraits du livre de Paul Schrader ; Au delà de la culture Zen, par P. Schrader. LA FICTION HISTORIQUE : Deux fictions de la haine : *Les Bourreaux meurent aussi*, par J.-L. Comolli et F. Géré. L'ACTEUR : Plaidoyer Pro Niro, par F. Regnault. CRITIQUES : *Julia, Faux mouvement, Je suis un autarcique, Angela Davis l'enchaînement, L'Amour violé, Préparez vos mouchoirs, Diabolo menthe, L'Hérétique, A bientôt la Chine, Emmanuelle 2*. TEMOIGNAGE SUR LA SITUATION D'UN CINEASTE EN RDA : rencontre avec Richard Cohn-Vossen. PETIT JOURNAL : Rencontre avec Woody Allen, etc...

N° 287 (Avril 78) :
LES MACHINES DU CINEMA 3 : Les deux bouts de la chaîne, entretien avec Jean-Pierre BEAUVIALA. RAUL RUIZ : entretien. Les relations d'objets au cinéma, par R. Ruiz. PROPAGANDE ET CONTRE-PROPAGANDE : les Journées de Bondy, par S. Daney et S. Le Peron. UNE EXPERIENCE DE VIDEO : *Le Lion, sa cage et ses ailes*, entretien avec Hélène Chatelain. CRITIQUES : *Dora et la lanterne magique, La Voix de son maître, Rencontres du troisième type, Secrète enfance, Giliap, Iphigénie*. PETIT JOURNAL : Philippe Garrel, Problèmes du court métrage, *Tras-os-montes*, etc...

N° 288 (Mai 78) :
LA FICTION HISTORIQUE : deux fictions de la haine (2) : To Be or not to Be, par J.-L. Comolli et F. Géré LES MACHINES DU CINEMA 4 : le maillon central, entretien avec Jean-Pierre BEAUVIALA. Revoir *Freaks*, par J.-C. Biette et F. Ziolkowki. LE CINEMA DANS LA TELEVISION : entretien avec Patrick BRION. CRITIQUES : *La Chambre verte ; Le Tournant de la vie, A la recherche de M. Goodbar, Raison d'être ; Pitié pour le prof !, Les Liens de sang, La Fièvre du samedi soir*. CINEMA ITALIEN : sur quelques films de COMENCINI, par P. Kané. TOURNAGE : *Les Rendez-vous d'Anna*, entretien avec Chantal AKERMAN. PETIT JOURNAL : Rencontre avec Nicholas Ray, Note sur le cinéma de John Cassavetes, etc...

N° 289 (Juin 78) :
S.M. EISENSTEIN/W. REICH : Correspondance(s). JOHAN VAN DER KEUKEN : sans images préconçues, par J.-P. Fargier ; entretien avec l'auteur. RENCONTRE AVEC DES TECHNICIENS 3 : entretien avec Bruno Nuytten. JOHN CASSAVETES : *Le Bal des vauriens*, par Y. Lardeau. Entretien avec l'auteur. CINEMA ET PORNOGRAPHIE : Le sexe froid, par Y. Lardeau. PETIT JOURNAL : Cinéma et Histoire à Valence, etc...

N° 290-91 (Juillet-Août 1978) :
MICHELANGELO ANTONIONI : L'Horizon des événements. CANNES 78 : 1) Les Ruelles du conditionnel, par J.-P. Fargier. 2) 23 films vus à Cannes, par B. Boland, D. Dubroux et S. Le Péron. CRITIQUES : *Comment ça va, Rêve de singe, Violette Nozière, Les Routes du sud, Pretty Baby, Le Grand sommeil, La Vie t'en as qu'une, Les Nouveaux monstres, L'Etat Sauvage*. IIIe Semaine des Cahiers à Paris. ADOLFO G. ARRIETA : 1) Le cinéma phenixo-logique de Arrieta, par J.-C. Biette. 2) Entretien avec Arrieta. JOHAN VAN DER KEUKEN : 1) Entretien avec J. van der Keuken. 2) La Radiation cruelle de ce qui est, par Serge Daney. Semaine des Cahiers à Damas : 1) Les Journées de Damas, par S. Daney. 2) Entretien avec Omar Amiralay. LA FICTION HISTORIQUE : Deux fictions de la haine (3), par Jean-Louis Comolli et François Géré. QUESTIONS DE FIGURATION : Lettre à « propos de Décadrages », par J. Kalman. PETIT JOURNAL

N° 292 (Septembre 1978) :
HITLER, UN FILM D'ALLEMAGNE : L'Etat-Syberberg, par S. Daney. Entretien avec Hans-Jürgen Syberberg. L'Art du deuil, par Yann Lardeau. La Réal-fiction du pouvoir, par J.-L. Comolli et F. Géré. RENCONTRES AVEC DES PRODUCTEURS : Entretiens avec Jean-Pierre Rassam. LE SPORT DANS LA TELEVISION : Coup d'envoi, par S. Daney. Table-ronde. L'EMPIRE DE LA PASSION : Entretien avec Oshima Nagisa. Un Sourire pour les pauvres gens, par B. Boland. POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DE L'ENSEIGNEMENT DE LA TECHNIQUE DE CINEMA : Le son. Programmation de l'écoute, par Claude Bailblé. LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Dreyer) : Une peur active, par J.-P. Oudart. PETIT JOURNAL.

N° 293 (Octobre 1978) :
POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DE L'ENSEIGNEMENT DE LA TECHNIQUE DE CINEMA. Programmation de l'écoute (2), par C. Bailblé. FESTIVAL DE LOCARNO : Rétrospective Douglas Sirk. 1) Entretien avec D. Sirk, par Dominique Rabourdin et Jean-Claude Biette. 2) Les Noms de l'auteur, par J.-C. Biette. L'ANCIEN ET LE NOUVEAU : Contre la nouvelle cinéphilie, par Louis Skorecki. Réponse de Pascal Kané. QUESTIONS A LA MODERNITÉ : A propos de Kubrick, Kramer et quelques autres, par Jean-Pierre Oudart. CRITIQUES : *Fingers, Dossier 51, Une nuit très morale, L'Ordre et la sécurité du monde*. PETIT JOURNAL.

N° 294 (Novembre 1978) :
SEDUCTION ET TERREUR AU CINEMA : Notes de mémoire sur *Hitler*, de Syberberg, par Jean-Pierre Oudart. CINEMA/U.S.A.I. TRAJECTOIRE DE PAUL SCHRADER : Présentation, par Serge Toubiana ; Entretien avec P. Schrader. PAUL VECCHIALI : Paul Vecchiali et les autres, par Thérèse Giraud. LASZLO MOHOLY-NAGY : Présentation, par Yvette Biró. Cinéma simultané ou polycinéma, par L. Moholy-Nagy. Dynamique de la grande ville, par L. Moholy-Nagy. CRITIQUES : *Fédora. L'Angoisse du gardien du but au moment du pénalty. Girlfriends* et *Camera Je. La Tortue sur le dos. Un second souffle. Outrageous*. PETIT JOURNAL.



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM ....

Prénom ....

ADRESSE ....

....

... ' ....

Code Postal ....

Désire recevoir
les numéros cerclés

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

DISPONIBLES A NOS BUREAUX

20 F 192.* 193.* 195.* 199. 202. 203 204 205 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217.* 218 219. 222. 224. 225. 228. 229. 230 231. 232. 233. 240. 242-243. 254-255. 258-259. 260-261 251-252.

15 F 241. 244. 247. 248 249. 250. 253. 256. 257. 264. 265. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 292 293. 294.

23 F 290-291.

25 F 262-263. 266-267. 268-269.

12 F 270 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 281. 282. 283.

18 F 279-280

35 F 207 (Spécial Dreyer) 220-221 (Spécial Russie année 20). 226-227 (Spécial Eisenstein) 234-235. 236-237. 238-239. 245-246*

Port : pour la France : 0,80 F, pour l'Étranger : 1,80 F par numéro

Cercler les numéros choisis.

Commande groupées : - 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
(Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).
(5 ex. minimum)

Vente en dépôt : pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30%.

***Numéros en voie d'épuisement**

CAHIERS DU CINEMA

NOM ....

Prénom .. . .

ADRESSE ....

. ...

....

Code Postal ....

La collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐
EISENSTEIN ☐

La série
« TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

COLLECTIONS : OFFRE SPÉCIALE

130 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.

140 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1972-1973 : n°s 234-235 - 236-237 - 238-239 - 240. 241. 242-243. 244. 247. 248.

110 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252 253 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261

100 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1976 : n°s 262-263 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial images de marque) 270 - 272.

90 F (+ 8 F pour frais d'envoi)

Collection 1977 : n°s 273-274 275. 276 277. 278. 279-280. 281. 282. 283.

290 F (+ 17 F pour frais d'envoi)

Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port) Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles

90 F (+ 7 F pour frais d'envoi)

Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230. 231 233. 234-235 241 des Cahiers.

Cocher les collections choisies

CAHIERS DU CINEMA 295

15 F

N° **295** **DÉCEMBRE 1978**